ecran 77

15 SEPTEMBRE 61

BERTRAND TAVERNIER

GEORGE LUCAS et "STAR WARS"

70 CRITIQUES DE FILMS

ET TOUTE L'ACTUALITÉ

10 F

cineaste

SUMMER 1977 ISSUE

"Frank Capra and the Popular Front"; exclusive interview with Tomas G. Alea, Cuban director of MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT, plus an analysis of the film; interview with Roberto Rossellini, who talks about his (last) film on Karl Marx; "A Second Look at CASABLANCA"; interview with the filmmakers of HARLAN COUNTY, U.S.A.; "Talking About ON THE LINE", roundtable discussion on American independent cinema; interview with "Oscar", who reveals all about this year's Academy Awards; plus reviews of BOUND FOR GLORY, NETWORK, ROCKY, UNION MAIDS, CARRIE, 3 WOMEN, etc.

$4 for four issues
333 Sixth Avenue
New York, N.Y. 10014

Depuis février 1975, malgré l'inflation et les augmentations de toutes sortes l'abonnement à ECRAN est resté au même prix. Cela va-t-il durer?.. Nous tentons de faire ce qu'il faut pour ça!.. Lecteurs au numéro, vous pouvez nous aider, tout simplement... ...en vous abonnant!

Enseignants, animateurs, éducateurs, lisez

EDUCATION 2000

AUDIOVISUEL * COMMUNICATION * PÉDAGOGIE

Au sommaire du n° 7

TELEVISION ET EDUCATION

Au sommaire du n° 6
toujours disponible

A. MATTELART :
L'industrie de l'éducation

J.-L. GODARD :
« Photo et Cie »

A. BERGALA :
Films didactiques de l'Unité Cinéma de la M.C. Havre

A découper ou recopier et à retourner à « Education 2000 », 5, quai aux Fleurs, 75004 Paris. Tél. 033-80-25.

Nom .....

Adresse .....

.....

désire recevoir ☐ le n° 6 (15 F)
☐ le n° 7 (15 F)

☐ s'abonne pour un an : 4 numéros, 50 F (étranger 65 F)

Je règle cette somme à l'ordre de l'Institut Supérieur de Pédagogie

☐ Chèque bancaire ci-joint

☐ Virement C.C.P. 3029126 La Source

ecran 77

Revue mensuelle de cinéma

EDITIONS DE L'ATALANTE
60, avenue Simon-Bolivar
75019 Paris
Tél. : 357-27-90 (administration)
208-92-05 (rédaction)
C.C.P. La Source 340-79-40

*

DIRECTION
SECRETARIAT DE REDACTION
ET MAQUETTE
Henry Moret

REDACTION EN CHEF
Marcel Martin - Guy Braucourt

REDACTION

Yves Allon — Olivier Barrot
Raphaël Bassan — Claude Beylie
Michel Capdenac — Gilles Cèbe
Claire Clouzot — Claude Gelé
Jean A. Gili — Guy Hennebelle
Patrick Kamenka — Roland Lacourbe
Gérard Lenne — Paul-Hervé Mathis
Stéphane Sorel — Max Tessier

CORRESPONDANTS ETRANGERS

Walter Achugar (Amérique Latine)
Yvette Biro (Hongrie)
Francis Bolen (Belgique)
Jose de la Colina (Mexique)
Eduardo Geada (Portugal)
Misa Grcar (Yougoslavie)
Ulrich Gregor (R.F.A.)
Gordon Hitchens (U.S.A.)
Lino Micciché (Italie)
Jerzy Plazewski (Pologne)
Carl-Henrik Svenstedt (Suède)
Maurice Taszman (R.D.A.)
Augusto M. Torres (Espagne)
Mahama Traoré (Afrique)
Claude Vallon (Suisse)

DIRECTRICE DE PUBLICATION
Estelle Moret

*

ABONNEMENTS : Voir p. 80

PUBLICITE : A la revue

IMPRESSION
C.I.B., 7, rue Darboy - 75011 Paris

DIFFUSION : N.M.P.P.

Commission Paritaire n° 52 296
Dépôt légal n° 38 362
Printed in France

Les articles signés
n'engagent que leurs auteurs
Tous droits réservés pour tous pays

DEMANDEZ-NOUS
DES SPECIMENS
GRATUITS
POUR VOS AMIS
OU EN NOMBRE
(nous consulter)

sommaire

N° 61 — 15 septembre — 10 francs

VERS UN NOUVEAU RÉALISME ?
LE CINÉMA DE BERTRAND TAVERNIER (I)

Présentation et entretien, par Guy HENNEBELLE ✲ Contemporain à mort ! (sur DES ENFANTS GATES), par Claire CLOUZOT 19

LE MATIN DU MAGICIEN : GEORGE LUCAS et « STAR WARS »

par Claire CLOUZOT 33

LA CRITIQUE

Cet obscur objet du désir 42
Un bourgeois tout petit petit (+ entretien) 43
Un flic sur le toit 46
Le passé simple 47
L'île du Docteur Moreau 47
Une étoile est née 49
Nickelodéon 50
Stardust ✲ Le piège infernal 51
Passage to Marseille 52
New Mexico 53
Valentino 54
Une sale histoire 54
La machine 55

TOUS LES FILMS SORTIS A PARIS DU 15/6 AU 15/8/77 56

LES PETITES MARGUERITES 69

LA CHRONIQUE

TOUTE LA VILLE EN PARLE (Storck le touche à tout ✲ Afrique : vers la coopération ?) 2
LES GRANDS ESPACES (Sérieux cinéma hongrois) 6
LA MINUTE DE VERITE (Mon Dieu ! Comment sommes-nous tombés si bas ?) 8
BREVE RENCONTRE (... avec Joel Séria ✲ ... avec Jean-Paul Dupuis) 10
QUINZE JOURS AILLEURS (Les Festivals d'Annecy et de Cracovie) 14
TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE (Les livres de cinéma) 70
LA VIE EST A NOUS (Le cinéma militant) 73
LE CHAGRIN ET LA PITIE (Les deuils) 75
L'OPINION PUBLIQUE (Notre courrier) 77

storck le touche-à-tout

Le panorama du cinéma belge entrepris l'année précédente (cf : « Ecran » 53) par M. Robert Nuremberg s'est achevé au début du mois de mai, toujours dans les locaux de la cinémathèque française, par un hommage d'une semaine (5 au 11 mai) à un des pionniers du cinéma national : Henri Storck. Un choix assez pertinent de films, essentiellement des courts métrages, nous a permis de cerner la personnalité de cet « artisan-touche-à-tout » qui commença à faire des films il y a cinquante ans.

Ayant subi dans les années vingt le choc des théories surréalistes, ainsi que celui, plus discret, de l'œuvre documentaire de Flaherty, Storck réalise d'abord quelques essais impressionnistes comme : IMAGES D'OSTENDE (1929) ou SUR LES BORDS DE LA CAMERA (1932). Le premier de ces films est le plus intéressant de par l'unité lyrique et plastique qui s'en dégage ; c'est en quelque sorte une symphonie de formes naturelles : dunes, varechs, eaux. Le second essai, plus axé sur le montage est élaboré a posteriori sur un matériau datant de 1928, qui tente de nous restituer certaines images quotidiennes de l'époque. Le montage est à nouveau à l'honneur dans HISTOIRE DU SOLDAT INCONNU, qui, à partir de stock-shots datant de la fin des années vingt, nous offre une image inquiétante de la résurgence des militarismes en Europe (ce film fut d'ailleurs interdit à l'époque en France).

Le côté surréaliste et dilettante de Storck apparait merveilleusement dans son moyen métrage : UNE IDYLLE A LA PLAGE (1931), qui sans posséder l'agressivité de L'AGE D'OR ou l'invention formelle du SANG D'UN POETE, constitue toutefois un intéressant essai de fantaisie sentimentale, un brin anarchisante, qui met à nouveau en valeur le paysage marin flamand, servant ici de contrepoint plastique aux ébats amoureux de deux jeunes gens.

Mais Storck excelle surtout dans la transcription de l'univers des peintres et dans le document social ; deux aspects majeurs de son œuvre que la rétrospective s'est évertuée à mettre en valeur.

Dans la première catégorie : LE MONDE DE PAUL DELVAUX (1946) nous introduit dans les fantasmes picturaux (en noir et blanc, hélas) de l'artiste, sans aucune trame narrative ou didactique : nous participons directement à la matière mentale et représentative des divers tableaux. En revanche PAUL DELVAUX OU LES FEMMES DEFENDUES (1969) réalisé en couleurs semble beaucoup plus froid et surtout répétitif, face à la pertinente spontanéité du film précédent. Enfin Storck rend en 1962 un hommage à son vieil ami, le peintre Félix Labisse avec deux films : LE BONHEUR D'ETRE AIMEE et LES MALHEURS DE LA GUERRE ; le premier s'attachant sur des détails (érotiques) de certains tableaux à célébrer le culte du peintre pour la Femme (surréaliste en diable, ça !) et le second sur des thèmes cruels et destructeurs, présents dans d'autres tableaux,

FILMOGRAPHIE D'HENRI STORCK

Né le 5 septembre 1907 à Ostende.

Les films réalisés par Storck sont sans précisions, en revanche sa participation en tant que producteur (Pr :) ou monteur (M :) est spécifiée.
Seuls les films en couleurs (C) sont indiqués comme tels.

1927/1928 FILMS D'AMATEUR SUR OSTENDE : format Pathé Baby 9,5.

1929/30 POUR VOS BEAUX YEUX : 8'.
IMAGES D'OSTENDE : 15' (*).

1930 UNE PECHE AU HARENG : 15'.
LE SERVICE DE SAUVETAGE SUR LA COTE BELGE : 20'.
LES FETES DU CENTENAIRE : 8'.
TRAINS DE PLAISIR : 8' ... 35 reportages d'actualité réalisés dans les mêmes conditions à l'époque.
FILMS ABSTRAITS dessinés sur pellicule (négatif perdu).
LA MORT DE VENUS : 8' (négatif tombé en poussière).
SUZANNE AU BAIN (film d'animation : négatif tombé en poussière).
OSTENDE REINE DES PLAGES : 11' sonore.

1931 UNE IDYLLE A LA PLAGE : 35' sonore (*).

1932 TRAVAUX DU TUNNEL SOUS L'ESCAUT : 20'.
HISTOIRE DU SOLDAT INCONNU : 10' (montage d'actualités de 1928 ; interdit par la censure française, sonorisé en 1959) (*).
SUR LES BORDS DE LA CAMERA : 10' (*).

1933 TROIS VIES UNE CORDE : 33' (*) tous les films ultérieurs sont sonores.
MISERE AU BORINAGE : 28' coréalisation : Joris Ivens (*).

1934 CREATION D'ULCERES ARTIFICIELS CHEZ LE CHIEN : 15'.
LA PRODUCTION SELECTIVE DU RESEAU A 70 KVA : 20'.

1935 ELECTRIFICATION DE LA LIGNE BRUXELLES-ANVERS : 20'.
• L'ILE DE PAQUES • : Ré : John Ferno ; M : Storck : 28' (*).
• LE TROIS-MATS • : Ré : John Ferno ; M : Storck : 23' (*).
• CAP AU SUD • : Ré : John Ferno ; M : Storck : 23' (*).
L'INDUSTRIE DE LA TAPISSERIE ET DU MEUBLE SCULPTE : 13'.
LE COTON : 13'.

1936 LES CARILLONS : 13'.
LES JEUX DE L'ETE ET DE LA MER : 14'.
SUR LES ROUTES DE L'ETE : 15'.
REGARDS SUR LA BELGIQUE ANCIENNE : 20'.

1937 LA BELGIQUE NOUVELLE : 26'.
UN ENNEMI PUBLIC : 26'.
LES MAISONS DE LA MISERE : 30' (film avec acteurs) (*).

1938 COMME UNE LETTRE A LA POSTE : 25'.
LA ROUE DE LA FORTUNE : 15'.
TERRE DE FLANDRES : 11'.
VACANCES : 11'.
LE PATRON EST MORT : 31' (*).

1939 POUR LE DROIT ET LA LIBERTE : 26' .

1940 LA FOIRE INTERNATIONALE DE BRUXELLES : Inachevé à la suite de l'invasion de la Belgique.

1942/44 SYMPHONIE PAYSANNE : LM en 5 parties : • Le printemps • (31'), • L'été • (23'), • L'automne • (20'), • L'hiver • (22'), • Noces paysannes • (19') (*).

exprime une vision beaucoup plus pessimiste du monde. Ces deux courts métrages ont réussi à nous rendre, de par leur maîtrise, attachant l'univers d'un artiste très mineur, qui travaille plus au niveau des clichés qu'à celui d'une création plus authentique.

La seconde catégorie de films nous permettait de revoir l'extraordinaire : MISERE AU BORINAGE (coréalisé par Joris Ivens en 1933) qui, par l'emploi d'une méthode qui fera ses preuves (notamment chez les cinéastes militants américains du « Frontier Film » et en particulier dans l'extraordinaire NATIVE LAND de Paul Strand et Leo Hurwitz (1941-42)) et qui consistait à amalgamer scènes documentaires et scènes reconstituées, nous restituait l'atmosphère survoltée d'une grève de mineurs. Par la suite, Storck fera dans ce domaine surtout des films de commande : TROIS VIES UNE CORDE (sur l'alpinisme, 1933) ou LE TROIS-MATS et L'ILE DE PAQUES (ces deux derniers réalisés d'ailleurs par John Ferno et montés seulement par Storck). Seul le moyen métrage : LES MAISONS DE LA MISERE (1937) réalisé pour une société de « H.L.M. » locaux et interprété par des acteurs du « Théâtre Prolétarien » offre un certain intérêt, en particulier au début dans sa description implacable des taudis ; la fin hélas, n'est qu'un éloge à « l'habitat moderne » : un film à regarder donc entre les images. La saga monumentale que le cinéaste a entrepris il y a quelques années sur la permanence d'un fonds culturel national traditionnel, toujours présent, dans les mentalités locales et qui s'intitule FETES DE BELGIQUE, ne nous a pas du tout convaincu, ni sur sa nécessité, ni sur son originalité.

Henri Storck au Musée du Cinéma

Le film le plus intéressant de cette rétrospective a été sans conteste : SYMPHONIE PAYSANNE (1942-44) long métrage composé de cinq parties (quatre saisons articulées deux à deux par un cinquième film : NOCES PAYSANNES), élaboré pendant la guerre et présenté aux autorités d'occupation comme un documentaire touristique. Cette œuvre aux images superbes, à travers son aspect cyclique et éternel (la lutte de l'homme avec les éléments naturels), nous brossait un tableau réaliste du monde rural belge de l'époque et si l'accent n'est jamais mis sur la nature sociale de l'oppression (cette attitude aurait été suicidaire alors) ce témoignage n'en demeure pas moins d'un grand intérêt « ethnologique » et cinématographique.

Cette rétrospective a eu le mérite de nous faire découvrir un artisan du septième art, position qu'il est très difficile de tenir face à l'industrie omniprésente du film, et que Storck, en amateur de goût, en témoin curieux de son temps, de ses modes et des hommes qui l'habitaient, a su bien assumer ; l'histoire du cinéma passe immanquablement par la prise en considération de pareils créateurs hétérodoxes et isolés.

Raphaël BASSAN

1946 LE MONDE DE PAUL DELVAUX : 11' (poème de Paul Eluard dit par l'auteur) (*).
1947 LA JOIE DE REVIVRE : 13' (séquences de 1938 et d'après-guerre juxtaposées).
1947/48 RUBENS : 65'. Argument et texte de Paul Haesaerts.
1949 AU CARREFOUR DE LA VIE : 28' avec acteurs.
1950 CARNAVALS : 15' film collectif : Storck, Georges Lust, Paul Leleu.
1951 LE BANQUET DES FRAUDEURS : 90'. Fiction avec Françoise Rosay, Paul Francœur, Raymond Pellegrin.
1952 LA FENETRE OUVERTE : 18' (C) (*).
1953 HERMAN TEIRLINCK : 55'.
1954 LES BELGES ET LA MER : 15' (C).
LES PORTES DE LA NATION : 15' (C).
LE TOUR DU MONDE EN BATEAU-STOP : série de 10 reportages : Congo, Argentine, Brésil, etc.
1955 LE TRESOR D'OSTENDE : 24' (C) fiction.
1956 DECEMBRE, MOIS DES ENFANTS : 21' (C).
1957 COULEURS DE FEU : 45' (C). Premier film en scope de Storck.
1957/60 LES SEIGNEURS DE LA FORET : Ré : Heinz Sielman et Henry Brandt. Pr-dél. : Henri Storck : 105' (C).
1960 LES GESTES DU SILENCE : 15'.
1961 LES DIEUX DU FEU : 12' (C) (*).
L'ENERGIE ET VOUS : Ré : Philippe Arthuys ; Idée : Henri Storck, Félix Labisse, Philippe Arthuys : 20' (C).
1962 VARIATIONS SUR LE GESTE : 23'.
LE BONHEUR D'ETRE AIMEE, d'après l'œuvre de Labisse : 15' (C) (*).
LES MALHEURS DE LA GUERRE : même sujet/11' (C) (*).
1963 PLASTIQUES : 34' (C).
MATIERES NOUVELLES : version réduite du précédent : 17'.
1965 LE MUSEE VIVANT : 34' (C).
1966 JEUDI ON CHANTERA COMME DIMANCHE : Ré : Luc de Heusch, Pr-dél. : H. Storck : 90'.
1968 FORET SECRETE D'AFRIQUE : ce film utilise les séquences inédites du film LES SEIGNEURS DE LA FORET. M : H. Storck : 90' (C) (*).
1969/70 PAUL DELVAUX OU LES FEMMES DEFENDUES : 18' (C) (*).
1969/75 FETES DE BELGIQUE : série de courts métrages sur les traditions culturelles populaires belges : « Le carnaval d'Ostende » 12' (*). « Le Mardi Gras à Alost » 11' (*). « Le carnaval de Malmedy » 12' (*). « Le théâtre des rues à Malmedy » 11' « Les Gilles de Binche » 26' (*). « La plantation du Meyboom et le théâtre de Toone à Bruxelles » 14'. « La procession du Saint-Sang à Bruges, les pénitents de Furnes » 13'. « Les blancs Moussis de Stavelot et la Ducasse de Mons » 13'. « Fête des Potales » 14'. « Les Chinois de Fosse, les Grands-més de la Louvière, le tir des Campes à Liège » 12'. ... Projet initial du film, ensuite après 1972 : « Fifres et tambours d'Entre-Sambre-et-Meuse » (21') (*). « Les marcheurs de Sainte-Rolende » 17', « Les joyeux troublons » 16' (tous ces films sont en couleurs).

Etablie par Raphaël BASSAN, d'après l'ouvrage de Jean Queval : « Henri Storck ou la traversée du cinéma ». Ed. par le Festival National du Film Belge (novembre 1976).

(*) Films projetés pendant la rétrospective.

afrique : vers la coopération

La capitale du Mozambique, Maputo (nouveau nom de Lourenço-Marques) a accueilli du 21 au 25 février 1977 une « Conférence africaine de coopération cinématographique » (à laquelle a participé, on se demande pourquoi, Jean-Luc Godard). A cette occasion, le ministre de l'information du nouvel Etat (indépendant depuis le 25 juin 1975) a prononcé un discours-programme dont voici des extraits (1). Malgré une certaine schématisation, on y retrouve le souffle d'une inspiration commune à la plupart des Etats progressistes du tiers monde aujourd'hui.

Après avoir rappelé que les pays présents avaient tous souffert et continuaient de souffrir de la domination occidentale, qui s'exerce aussi sur le plan culturel, Jorge Rebelo indique que « l'objectif de cette réunion est l'ouverture d'un nouveau front de combat contre l'impérialisme ». « Le cinéma, estime-t-il, a fait son apparition au moment où les anciennes formes d'expression artistiques des classes dirigeantes entraient en décadence, à la fin du siècle passé. Il est devenu aujourd'hui la forme d'expression dominante de la bourgeoisie internationale. Il est l'instrument de transmission, ouvert ou camouflé, de ses valeurs, de ses conceptions du monde et de l'histoire ainsi que des modèles culturels capables de servir ses intérêts. Le cinéma « impérialiste et bourgeois » cherche à conditionner les peuples pour les amener à accepter la domination et l'exploitation et à faire preuve de passivité. Pourtant nos peuples n'ont jamais cessé de s'affirmer par une résistance tenace et permanente. Notre conférence vise à établir les prémices d'une décolonisation totale du cinéma dans nos pays. Il nous faut à la fois combattre et neutraliser le cinéma « ennemi » et développer un cinéma véritablement révolutionnaire qui participe à la transformation de la réalité. A cette fin, il est indispensable de réduire graduellement notre dépendance par rapport au système (complexe) de la distribution internationale. Ce système avait et conserve deux visées : a) garantir la diffusion de son propre cinéma en tant que vecteur de ses modèles au niveau mondial ; b) empêcher la production et la diffusion d'un cinéma véritablement révolutionnaire (...) et il est vrai que sont encore rares aujourd'hui les films qui peuvent être qualifiés de véritablement révolutionnaires. L'avenir du cinéma devra surgir de la négation d'une grande partie de ce qu'il est aujourd'hui ».

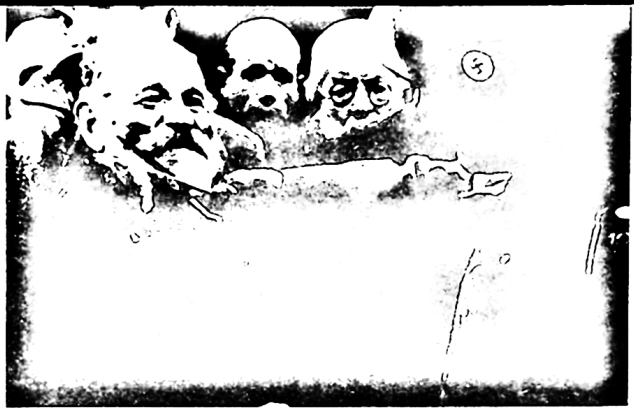
Après avoir rappelé que l'Afrique tout entière ne possède pas plus de salles de cinéma que l'Angleterre, le ministre mozambicain a fait remarquer que l'on ne rencontre plus qu'exceptionnellement dans les films « le discours ouvertement raciste et réactionnaire » qui était encore fréquent dans les années 1950 ou 1960 mais que l'on observe « l'introduction de formes plus subtiles, plus enveloppées, donc plus dangereuses » : « face à l'impossibilité de cacher ses contradictions, ses crises et ses inégalités, le capitalisme cherche à démontrer qu'il s'agit de cas isolés ou alors cherche à créer la conviction que ce sont des fatalités inhérentes à toutes les sociétés humaines ». Le ministre estime aussi que le cinéma dominant érige comme agents de l'Histoire des « héros » issus de la petite ou de la moyenne bourgeoisie, dont la réussite est le fait d'une action purement individuelle. « Ceci dans le but d'empêcher que l'on puisse penser que ce sont les travailleurs qui font l'Histoire. » Un tel cinéma, d'autre part, inculque l'idée que l'agressivité est inhérente à la nature humaine et, pour le prouver, multiplie les films de violence gratuite. « De même qu'il réduit la femme à l'état d'objet sexuel, de simple instrument de plaisir, par exemple à travers le cinéma pornographique ».

Colonisé par les structures de distribution portugaises et sud-africaines, le cinéma au Mozambique consistait en 42 salles de cinéma (dont 15 étaient concentrées dans la capitale). On ne comptait que cinq millions d'entrées annuelles pour une population de dix millions d'habitants (parmi lesquels seulement 200 000 voyaient plus de deux films par mois). Des millions de Mozambicains, à ce jour, ne sont jamais allés au cinéma. Quant à la production, elle était circonscrite à un magazine d'actualité mensuel et à quelques documentaires de propagande colonialiste, surtout pendant la guerre contre le Frelimo. Il y avait aussi beaucoup de films publicitaires. A partir de 1970, on commença cependant à tourner des films de fiction : à cette date apparurent ainsi six maisons de production, un second laboratoire, etc. Et en 1973, on produisait davantage de films au Mozambique qu'au Portugal ! L'année suivante, on se mit même à tourner des fims pornographiques en coproduction avec une firme sud-africaine qui envisageait de faire du pays une place forte de ce type de cinéma. Avec l'indépendance, ce processus a été évidemment complètement enrayé. On s'attache aujourd'hui à susciter un cinéma « qui reflète les réalités mozambicaines » et l'on a mis sur pied un réseau de diffusion mobile destiné aux campagnes. Un Institut National du Cinéma a été créé en 1975 qui a produit trois longs métrages (dont « 25 » des Brésiliens José Celso et Celso Lucas, sélectionné par la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes cette année). On s'oriente pour le moment vers le tournage de documentaires éducatifs. Un système de distribution parallèle dans les villes a aussi été mis en place, en concurrence avec l'ancien circuit toujours existant, et à

(1) Le texte intégral du discours de Jorge Rebelo est diffusé par le Centre International de Culture Populaire, 14, rue de Nanteuil, 75015 Paris.

ATTENTION !

Un certain nombre de lecteurs continuent à s'abonner (ou se réabonner) rétroactivement, nous posant d'ennuyeux problèmes pratiques. Nous pensions nous en être exprimés clairement, depuis le mois de juin, dans notre page 80. Ces instructions figurent maintenant dans chaque numéro d'ECRAN et nous demandons instamment à nos abonnés d'en prendre connaissance avec attention afin d'éviter tout litige. Merci d'avance.



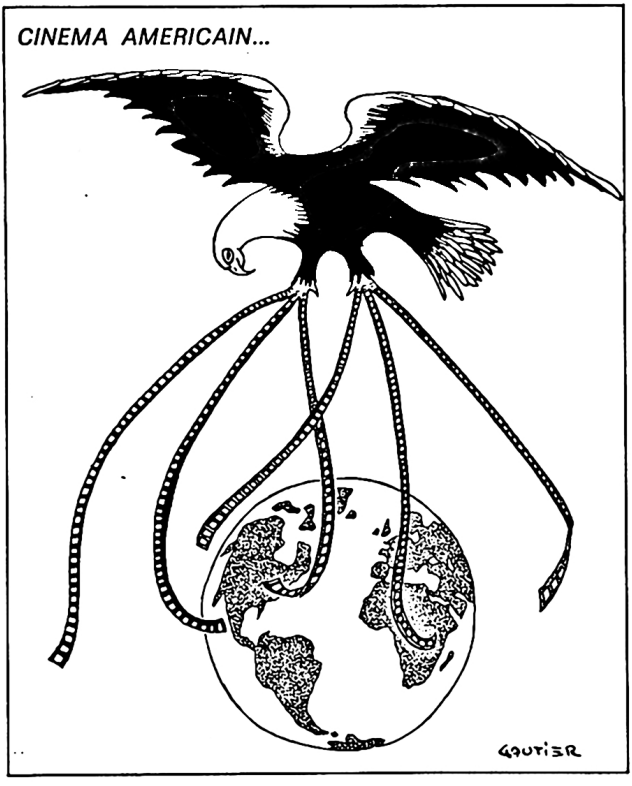
NE LAISSONS PAS LES MORTS ENTERRER LES MORTS, réalisation collective de l'I.N.A.

travers son canal on a ainsi pu projeter des dizaines de films révolutionnaires qui n'avaient jamais été montrés au Mozambique.

Rejoignant les préoccupations qui sont celles de la Fédération Panafricaine des Cinéastes depuis sa création (1969), le ministre invite à la création d'une Société Africaine de Distribution afin de faire pièce à la M.P.E.A.A. (le consortium des compagnies américaines) et ses alliés. Il souligne que c'est la seule solution pour que la plupart des pays échappent à une production sporadique « car il est impossible à un seul pays, dans la plupart des cas, de couvrir sur son seul territoire le coût d'un long métrage ».

Ce programme n'est pas nouveau puisque plusieurs autres ont précédemment été élaborés par divers organismes africains ou arabes : sans succès hélas à ce jour. Il est encourageant cependant de voir s'allumer à un autre pôle de l'Afrique le flambeau de la révolte contre l'actuel système de distribution international. Encourageant aussi de constater que, dans un contexte politique et culturel sensiblement différent de celui de l'Afrique noire francophone et du Maghreb, les tenants d'un cinéma progressiste en arrivent à des conclusions identiques à celles qui ont déjà été formulées à Tunis, à Ouagadougou, à Alger, à Mohammedia et ailleurs encore. Il serait étonnant que dans un an ou dans dix, une telle convergence ne débouche pas sur une refonte du système, quels que soient les obstacles, combien imposants, qui subsistent sur le chemin. A quand, en attendant, un festival panafricain à Maputo pour compléter ceux de Carthage et de Ouagadougou ? Certains, semble-t-il, y songent à la Fepaci.

Guy HENNEBELLE



PETITES ANNONCES

DONNE deux numéros de « Cinéma d'aujourd'hui » : 5/6 (cinéma militant) et 11 (documentaire britannique). Catherine Boivineau, « Pierre Percée », 44380 Sainte-Marguerite.

VENDS, bon état : « Positif » nos 33 à 55, « Cinéma » nos 29, 71 à 74, 77, 79 à 163, « Ecran » nos 1 à 18. Daniel Lourme, 62, rue Velpeau, 92160 Antony.

VENDS : « Cahiers du Cinéma » nos 138, 137, 138, 160 à 163, 166/7, 173 à 180, 182 à 185, 187, 191, 192, 196, 199 à 206, 209 à 210 ; « Télé-Ciné » nos 21 à 47 (relié), 59, 61 à 82, 87, 88, 90, 93 à 107, 109 à 117, 119, 120, 123 à 127, 133 à 137. Faire offre à la revue.

ERRATA

Ou plus exactement « omissions »... Un incident, évidemment technique, a laissé sans légendes les photos des pages 40 et 41 de notre précédent numéro. Précisons donc que page 40, de haut en bas, nous avons : Roberto Rossellini pendant le tournage du MESSIE en Tunisie et Roberto Rossellini entre Vittorio de Sica et Federico Fellini en visite sur le plateau du GENERAL DE LA ROVERE. Page 41 : Roberto Rossellini tournant VANINA VANINI ; Roberto Rossellini avec Souali Das Gupta et François Chalais sur le tournage d'INDIA ; à nouveau, tournage du MESSIE.

sérieux cinéma hongrois

Je l'ai écrit à plusieurs reprises (1) mais je le répète car j'en suis convaincu : le cinéma hongrois — si l'on considère sa qualité par rapport à sa quantité — me semble être actuellement le meilleur des pays socialistes d'Europe. Il n'a pas, en général, le mordant et l'humour du cinéma polonais, mais celui-ci a traversé pendant quelques années une mauvaise passe dont il paraît être heureusement sorti. Le cinéma bulgare a effectué depuis trois ou quatre ans un démarrage spectaculaire mais dans un registre plus léger et plus limité. L'abondante production soviétique semble comporter un déchet considérable et les bons films ne nous arrivent qu'en ordre dispersé. La production des autres pays de l'Est, considérée à l'échelle mondiale, n'en est qu'aux balbutiements. La force des Hongrois n'est pas faite que de la faiblesse des autres, je le souligne. Leur cinéma est solide et sérieux, cohérent et responsable : il se veut un art de témoignage et de prise de conscience, même lorsqu'il tente une incursion vers le divertissement ; il est un remarquable miroir de la société et en même temps, dans les meilleurs cas, il tente de jouer un rôle évident d'incitation à la lucidité civique.

Une récente invitation m'a permis de voir à Budapest la totalité de la production 76, soit vingt films. Je précise à ce propos que la société Hungarofilm, chargée de la commercialisation des films dans le pays et à l'étranger, fait un remarquable travail de promotion en invitant chaque année bon nombre de journalistes étrangers (cette année une centaine) à visionner les films nouveaux. Initiative excellente : les Hongrois n'ont pas lieu d'avoir honte de ce qu'ils ont à montrer et ils le montrent bien. Je précise également que je n'ai pas eu cette année une aussi bonne impression que la fois précédente. Il faut dire qu'ont été absents de la production 76, pour des raisons diverses, des cinéastes aussi importants que Jancso, Kosa, Gaal, Zsolt Kezdi-Kovacs et Judit Elek, ce qui est évidemment un manque à gagner dont on peut imaginer la gravité.

Il est intéressant de noter que tous les films (sauf exception) sont en couleurs et tous tournés sur pellicule Eastman, ce qui leur assure une qualité indiscutable : les responsables ont pris la décision de travailler avec l'Eastamancolor dès les débuts de la production en couleurs, ce qui leur a permis d'éviter les déboires qu'ont connu (et que connaissent encore) les cinémas des autres pays socialistes. La très remarquable école des chefs-opérateurs hongrois a eu pour professeur un grand maître, György Illés, qui exerce encore et qui a eu comme élèves quelques directeurs de la photo aujourd'hui prestigieux au-delà des frontières : Jean Badal en France, Laszlo Kovacs et Vilmos Zsigmond aux U.S.A.

Quant aux films, en voici brièvement le bilan. LES CONTES DE BUDAPEST n'est certainement pas le meilleur film d'Istvan Szabo et l'apologue peut y sembler trop évident ou trop laborieux (au lendemain de la guerre, des gens s'unissent pour pousser un vieux tramway vers la ville) mais on y retrouve la très vive sensibilité de ce réalisateur et son humanité profonde, et aussi une poésie subtile et une grâce plastique qui séduisent. NEUF MOIS, de Marta Meszaros, a une toute autre force et, pour nous, un tout autre intérêt : c'est une magistrale étude de mœurs contemporaines à propos des conflits à l'intérieur d'un couple où l'aveuglement du mâle se heurte à la volonté d'émancipation féminine ; l'analyse psychologique y est d'une intelligence et d'une vigueur exceptionnelles.

Très intéressant, le second film de Rezsö Szöreny, REFLEXIONS, traite avec habilité d'un cas psychologique déjà rebattu, celui de l'individu, en l'occurrence une jeune fille, qui se réfugie dans le mutisme comme échappatoire à une situation intolérable : le réalisateur évite tous les pièges et organise un captivant face-à-face de deux beaux caractères féminins. C'est la qualité psychologique qui frappe aussi dans HORS JEU de Peter Szasz : un arbitre de football vieillissant attend l'événement qui le ferait échapper à la monotonie ; quand l'amour se présente sous les traits d'une femme qui semble consentante, il laisse passer l'occasion et ce nouvel échec le laisse profondément meurtri. Il y a beaucoup de finesse dans cette histoire et une amertume communicative. LE VENT SIFFLE SOUS LEURS

REFLEXIONS, de Rezsö Szöreny

(1) Voir mon précédent bilan hongrois dans notre numéro 37, page 5 (avec un lexique des réalisateurs).

PIEDS, de György Szomjas, est une fresque historique à la fois ambitieuse et désinvolte traitée dans un style qui se situe quelque part entre Jancso et Sergio Leone mais qui révèle un métier déjà solide chez ce débutant : en 1837, un bandit d'honneur affronte la loi dans la Puszta et c'est pour le réalisateur l'occasion de splendides images sur écran large et d'une action abondamment mouvementée. Le nouveau film de Gyula Maar sort lui aussi de l'ordinaire, même après sa réussite de OU ETES-VOUS, MADAME DERY ? : TERGIVERSATIONS est encore un hommage à la belle comédienne Mari Töröcsik (sa femme) conçu comme une cavalcade un peu folle à travers l'histoire de la Hongrie depuis la guerre, avec un final en apothéose où tous les personnages du film se retrouvent à une fête qui coïncide avec la fin du tournage du film ; cette situation à la Fellini est le digne couronnement d'un film où l'imagination visuelle est débordante et la plastique d'une somptuosité assez rare.

Au chapitre de la satire sociale, je retiens LE SABRE, de Janos Dömölky : en voyage à Vienne, un brave citoyen découvre et achète un sabre qui a une valeur historique pour la Hongrie ; il va devoir faire face à d'incroyabes tracasseries bureaucratiques et à la suspicion apitoyée de ses collègues, mais si c'était à refaire, dit-il, il le referait.

Assez grinçant aussi, sous ses dehors satiriques, FOOT A L'ARAIGNEE de Janos Rozsa nous amène dans une école professionnelle où le corps professoral n'est pas tout à fait à la hauteur au grand dam du directeur qui ne se résout guère à regarder la vérité en face : les élèves sont plus lucides...

Quant à Andras Kovacs, après bien des films d'une conscience exemplaire, il traite dans LABYRINTHE le cas d'un metteur en scène qui ne parvient pas à finir son film parce que la vie privée de ses acteurs, et leurs opinions sur le script, interfèrent dans son projet : finalement, il prend le parti de s'en tenir à sa propre idée et de passer outre aux objections car il est convaincu qu'il doit défendre sa vérité envers et contre tous. C'est une œuvre grave et sévère et, sous ses dehors anecdotiques, on voit bien qu'elle affirme une vérité première, à savoir que l'artiste doit assumer la responsabilité totale de sa création et qu'il en est, en fin de compte, le seul maître après dieu.

TERGIVERSATIONS, de Gyula Maar

Fait intéressant à signaler, le Studio Bela Balazs, cette pépinière des talents hongrois, a produit ses deux premiers longs métrages. Il s'agit de SOUVENIR AMERICAIN, de Gabor Body, qui a obtenu le grand prix du dernier festival de Mannheim (voir notre n° 55, page 10) et SEGESVAR (LES CREATEURS D'UN MYTHE), d'Andras Lanyi : les deux films sont en noir et blanc, réalisés à petit budget et traités dans un style assez proche du documentaire, ce qui n'exclut pas la volonté de « mise en scène ». Tous deux traitent de l'amertume de la défaite et de la nostalgie de l'héroïsme : chez les émigrés révolutionnaires qui combattant dans l'armée yankee pendant la guerre de Sécession, chez les anciens combattants de l'indépendance, vrais ou faux, qui s'approprient le souvenir du poète révolutionnaire Petöfi, tué à la batallle de Segesvar en 1849.

Enfin on notera que Imre Gyöngyössy a réalisé avec Barna Kabay, pour la TV ouest-allemande (ZDF), EIN GANZ GEWOHNLICHES LEBEN (UNE VIE TOUTE ORDINAIRE), simple et prenant reportage en noir et blanc et style direct sur une vieille campagnarde qui raconte sa vie, jalonnée de deuils, avant de partir à Londres pour y rendre visite à son fils.

Marcel MARTIN

chronique de la répression

Le 15 juin le « Comité international contre la repression » a organisé au cinéma Olympic à Paris une soirée dans le but de sensibiliser le public et les professionnels sur le cas dramatique du cinéaste arménien Sergueï Paradjanov (« Ecran » n° 27) auteur du célèbre : LES CHEVAUX DE FEU, détenu prisonnier par les autorités soviétiques depuis courant 1972 sous les motifs d'homosexualité ou de trafic illicite d'icônes. Son dernier film : SAYAT NOVA (L'ODEUR DE LA GRENADE), 1969, consacré au barde arménien du même nom, était présenté dans la seule copie disponible dont vingt minutes avaient été censurées à la sortie dans son pays d'origine. Ce que l'on peut dire c'est que cette œuvre d'une exigence plastique étonnante et rigoureuse annonçait, tant pour le cinéma arménien que soviétique et mondial, la naissance d'une nouvelle écriture dont la place nous apparaît comme essentielle dans le développement des cultures nationales telles qu'elles s'affirment de nos jours : originales et universelles.

Dans cette optique notre revue s'associe à la campagne de protestation et d'indignation qu'a suscité de par le monde cette atteinte primordiale à la liberté d'expression.

la minute de vérité

OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINION...

MON DIEU ! COMMENT SOMMES-NOUS TOMBÉS SI BAS ?..

Mon Dieu ! Comment le cinéma a-t-il pu tomber si bas ? Ce cri m'est venu (du fond du cœur) après absorption massive d'une dizaine de productions récentes, en provenance de Cannes ou d'ailleurs. Voilà donc ce qu'est devenu l'art que nous aimons, et tentons de défendre encore (par routine, sans doute) : un défilé de chimères, une exhibition de zombies hagards, un dépotoir d'idées reçues, un festival de clichés, une gigantesque sottisier où chacun s'ébroue à l'envi et dont nul ne paraît s'aviser du caractère fallacieux, totalement inadapté au monde qu'il prétend refléter. Cannes ? Un rendez-vous de spectres, en dehors des salles et au-dedans. Voyez ces laborieuses palabres autour d'une table, entrelardées de mornes visions de véhicules cahotants (le degré zéro du cinéma, paraît-il). Voyez ces bains d'hémoglobine à la japonaise, ces tranches de saucisson argentin, ces « lanternes magiques » pour esthètes fatigués. Voyez ces décors miteux, ces comédiens avachis, ce laxisme généralisé à tous les stades de la mise en scène, et puis cette façon qu'a le dernier ringard venu de se comparer à Brecht et Eisenstein (références obligatoires, sous peine de passer pour béotien), bref ce je-m'en-foutisme qui se prend pour le comble de l'art. Françoise Sagan, au moins, ose le dire sans fard : « Après tout, ça n'est pas bien difficile de faire du cinéma... Je m'en faisais une montagne, eh bien ! Voilà... » La vérité sort de la bouche des enfants. Voilà, en effet, à quelle inexistence esthétique nous sommes tombés. Après avoir crié sur tous les toits : n'importe qui peut et doit faire du cinéma ! Le résultat est ce n'importe quoi, fait n'importe comment, devant lequel il est de bon ton de béer.

Mon Dieu ! Comment s'étonner, dans ces conditions, que le nombre de spectateurs soit tombé si bas ? Où sont les salles archi-combles de notre jeunesse, les foules innocentes courant ingurgiter leur ration hebdomadaire de rêves, et jusqu'aux ciné-clubs de l'époque héroïque où l'on s'étripait gaillardement, entre cinéphiles dignes de ce nom ? Tout cela a disparu en fumée ; d'autres plaisirs, d'autres mythologies ont pris le relais. A présent, tout le monde fait des films, personne ne va les voir. On tourne en rond — littéralement. Et l'on s'interroge autour de tables non moins rondes, sur la désaffection, depuis longtemps prévisible, d'un public dont personne, au fond, ne se préoccupe..A force de n'offrir que de l'ennui, du clinquant, de l'idéologie vulgaire, de la monnaie de singe, on a entraîné une désertion massive de ces temples (devenues minuscules chapelles) où se perpétue encore, de temps à autre, un rite défunt. A qui la faute ? Mais à nous tous ! Lequel d'entre nous ne s'est privé, ici ou ailleurs, de fustiger ce public du samedi soir, ou du dimanche après-midi, que l'on voudrait bien à présent reconquérir ? Mais il est trop tard. A force de lui dédorer la pilule, de lui mijoter de la mise en scène « distanciée », de l'abreuver de décoctions de Duras ou

LE SIXIEME FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE COURT METRAGE ET DU FILM DOCUMENTAIRE dont les cinq précédentes éditions eurent lieu à Grenoble se déroulera cette année à Lille et dans la région Nord-Pas-de-Calais, du 5 au 11 décembre. Il est organisé par l'Association française pour la promotion du film de court métrage, avec la participation de la région Nord-Pas-de-Calais, du Centre national de la cinématographie et de l'Office culturel régional Nord-Pas-de-Calais. Il est ouvert aux films de court métrage (moins de 58 minutes) et aux films de long métrage documentaires, en 35 mm son optique et en 16 mm son optique ou magnétique, piste couchée. Trois « grands prix », en espèces, seront décernés à trois films de genres différents, ainsi que trois prix en nature. Inscriptions jusqu'au 1er octobre 1977 et renseignements : 16 bis, rue Lauriston, 75116 Paris. Tél. 704-61-95.

A COUVIN, en Belgique, le journal « Grand Angle » organise, du 19 au 23 novembre, un « Panorama du Cinéma belge francophone » ouvert aux films de tous genres. De plus : colloques sur la situation du cinéma belge, concours de super-8 fiction, exposition de photos et affiches, bal du cinéma. Pour en savoir plus : « Grand Angle », 7, rue d'Arschot, 6370 Mariembourg.

LE FESTIVAL DE VENISE, après des mois d'incertitude, semble avoir établi son programme définitif : Il aura lieu du 15 novembre au 15 décembre et sera entièrement consacré au cinéma des pays de l'Est européen. Seront organisés « une importante rétrospective des œuvres non conformistes » et un colloque international sur le thème : « Le cinéma nationalisé, ses succès et ses problèmes ».

GILLES JACOB a été nommé délégué général du Festival de Cannes, succédant ainsi à Maurice Bessy dont il était l'adjoint depuis deux ans et qui prend sa retraite. Né à Paris en 1930, Gilles Jacob a été naguère rédacteur en chef de la revue de cinéma « Raccords », avant de collaborer à « Cinéma », aux « Nouvelles Littéraires » puis à « L'Express » ; il avait coproduit et animé avec François-Régis Bastide l'éphémère émission télévisée Le Masque et la Plume. Il est l'auteur d'un essai critique, **Le cinéma moderne** (1964), et d'un roman, **Un jour, une mouette.**

LES MEMBRES DU JURY du Festival de Cannes, s'estimant mis en cause par M. Robert Favre Le Bret, qui a trouvé leur palmarès « incohérent » et se déclarant choqués par « l'exploitation honteuse » qui est faite de la mort de Rossellini, dénoncent « les pressions exercées sur plusieurs membres du jury » par le président du Festival et affirment qu' « aucune divergence sérieuse » ne les a séparés de Rossellini dans l'établissement du palmarès, « les décisions intervenant à l'unanimité dans presque tous les cas ».

A ANNEMASSE, du 25 octobre au 6 novembre, quinzaine cinématographique sur trois thèmes : « Les Femmes et le Cinéma », « Films d'information et d'intervention » et « Films pour enfants ». Du 31 octobre au 3 novembre, stage sur la lecture cinématographique et l'animation de débats. Tout cela organisé par la M.J.C. « Maison pour Tous » (rue du 8-Mai, 74100 Annemasse), auprès de laquelle vous pouvez vous renseigner.

d'Hanoun, de crier « A bas l'Image ! Vive l'Idée », on lui a fait perdre le goût et jusqu'à la notion du spectacle, de la vraie beauté, de la joie d'entendre conter une simple histoire. A force de démystifier à tort et à travers, on a tué dans l'œuf la raison d'être du cinéma. Certes, me direz-vous, il subsiste quelques oasis dans ce désert : Kubrick, Resnais, Kazan, Altman, Kurosawa, les Italiens... Rassurez-vous ! On va vite se charger de faire taire ces ultimes survivants d'une planète maudite, comme on a fait taire Welles, Minelli, Fuller, Hawks, Nicholas Ray et tant d'autres. Place au non-film, à l'anti-spectacle, au cinéant ! Que la poignée de spectateurs encore friands de belle image se dispersent, et vite !

Mon Dieu ! comment la critique a-t-elle pu tomber si bas ? Comment, dans cette revue même qui se voulait, à l'origine, à l'abri de tous les snobismes, de toutes les coteries, avons-nous pu accueillir des faiseurs de charabia structuro-sémiotico-vagino-sporifique ! Un film, c'est désormais chose acquise, n'existe plus que sous forme de « discours »... « fonctionnant » à un certain niveau de signifiance, en opposition déclarée à « l'idéologie dominante »... il est une transcription hautement référentielle d'un ensemble fantasmatique... il est générateur (ou précurseur) d'un classique schéma rétro-œdipien, lui-même axé sur une « problématique » jusqu'alors souvent occultée... La connexion entre ses différents niveaux de signifiance lui assure une plurifonctionnalité irréductible à toute visée platement euristique... Penchons-nous plutôt sur la « dialectique expressive » du matériau audio-visuel... » Cet épouvantable jargon, cet horrible mélange de mots et de sens meurtris et traînés dans leurs langes, ouvrez, hélas ! n'importe lequel de nos derniers numéros, et vous les y trouverez, à propos de tout et de rien, des frères Taviani, de Niki de Saint-Phalle, de Philippe Garrel, de Chantal Ackermann, de Luc Moullet, du collectif de Saint-Médard-en-Jalles et autres hauts lieux de la création filmique. A quoi tout cela nous mène-t-il, je vous le demande ! A répandre d'obscures nuées sur le premier navet venu, les humeurs de la mère Machin, les graffiti même pas obscènes du marchand-des-quatre-saisons, les puérils slogans de quelques gâcheurs de pellicule ; et tout ce petit monde de se congratuler, persuadé qu'il est en train de « changer le cinéma » ! Rien à faire, je le crains, pour enrayer cette vague de pédantisme, elle nous submerge et (peu ou prou) nous contamine. Qui peut bien, pourtant, la prendre au sérieux ? « Ce n'est ni plus ni moins que de la parlouille, du vent », comme eût dit Céline. N'empêche que toutes les revues s'y adonnent avec allégresse (et s'étonnent de voir fuir leurs lecteurs). Le cinéma, hier encore art populaire, est ainsi devenu, sous l'action conjuguée des charlatans et des cuistres, un art prétendument d'élite, qui s'enfonce lentement mais sûrement dans le ridicule.

Mon Dieu, oui ! nous sommes tombés bien bas ! Ce qui peut nous consoler, dans notre malheur, c'est que nous ne sommes pas les seuls. Une certaine critique littéraire, un certain type de nouveau roman, une certaine philosophie décadente nous montrent le chemin. Et il suffit de changer un mot pour que ce diagnostic de Pol Vandromme — appliqué à un de nos écrivains en renom — concerne le cinéma : « Des personnages dépourvus de tout, sans personnalité physique, sans aucune sensualité ; un monde qui se dérobe, qui s'évanouit et, au milieu de ces abstractions, une critique qui vaticine ! » Oui, nous en sommes-là. Et je ne vois pas très bien qui pourra nous sauver. A moins que... Mais je vais aggraver mon cas. Et si notre seule reconversion possible, à nous les chasseurs et les détecteurs d'images qui pleurons après notre gibier perdu, se trouvait du côté du seul art du spectacle (un peu dévalué, j'en conviens) à bénéficier encore d'une audience réellement populaire — je veux dire la Télévision ? Ce qui signifie en clair vendre notre âme au diable, probablement.

Claude BEYLIE

SANS DOUTE A VOIR dans les mois qui viennent cinq films de la 20th Century Fox : FIRE SALE d'Alan Arkin, avec lui-même et Anjanette Comer ; THE TURNING POINT de Herbert Ross, avec Shirley McLaine ; AN UNMARRIED WOMAN de Paul Mazursky, avec Alan Bates ; SURVIVAL RUN de Jack Smight, avec George Peppard ; THE FURY de Brian de Palma, avec Kirk Douglas.

UNE ASSOCIATION « Les Amis de Sacha Guitry », vient d'être fondée par une vingtaine de personnalités du spectacle et de la littérature, parmi lesquelles Jean-Louis Barrault et Mme, Frédéric Rossif, Claude Barma, Alain Decaux, Michel Galabru, Pierre Tchernia, etc. Administrateur : André Bernard.

LES ACTEURS FRANÇAIS ASSOCIES (président : Jean-Pierre Darras, directeur : Pierre Mondy) viennent de naître à l'initiative de 54 acteurs de théâtre (et de cinéma) qui entendent lutter contre la « crise du théâtre » en « réhabilitant la notion de spectacle qui conjugue qualité et divertissement ».

A SANTA BARBARA, en février 1978. Festival de cinéma marginal et underground en 8, super-8 et 16 mm. Pas de compétition. Les cinéastes intéressés peuvent soumettre leur candidature (avant le 10 décembre) au S.B.I.F.M., 855 Sand Point Rd. Carpinteria, Californie, 93013 U.S.A.

ON TOURNE AUX U.S.A. : HEAVEN CAN WAIT, de Warren Beatty, GOIN' SOUTH, de Jack Nicholson, A WEDDING, de Robert Altman, THE FURY, de Brian de Palma, CONVOY, de Sam Peckinpah, F.I.S.T., de Norman Jewison, JAWS 2, de Jeannot Szwarc, BIG WEDNESDAY, de John Millius, FEDORA, de Billy Wilder, THE HOUND OF BASKERVILLE, de Paul Morrissey, THE BIG SLEEP, de Michael Winner (où Mitchum reprend le rôle de Bogart). Entre autres...

6 MILLIONS DE SPECTATEURS en moins dans les cinémas français au cours du premier trimestre 1977 que durant la même période 1976 (20 millions au lieu de 26). Région la plus touchée : la banlieue de Paris (— 17 %) ; la moins touchée : Paris-ville (— 8 %). La comparaison des deux mêmes périodes montre une forte progression du film italien et britannique et un recul important du film français (— 25 %). Triste (chiffres C.N.C.).

QUELQUES PROJETS FRANÇAIS : 68 de Jean-Louis Comolli, Chantal Ackermann, Marin Karmitz, Benoit Jacquot et d'autres ; LA MORT EN DIRECT de Bertrand Tavernier ; PERCEVAL LE GALLOIS d'Eric Rohmer ; FERNAND de René Féret avec Philippe Léotard ; UNE FEMME COMME ÇA de Bernard Paul avec Annie Girardot ; LIENS DE SANG de Claude Chabrol, d'après Ed McBain ; L'ARGENT DES AUTRES de Christian de Chalonge, d'après Nancy Markham ; JOURNAL D'UN ASSASSIN d'Yves Boisset, avec James Coburn.

CREATION DE L'A.D.A.C.O.M. (Association de défense de l'audiovisuel et du court métrage) qui se propose de susciter un regain d'intérêt pour le court métrage et de servir de relais entre la profession et le public (6, avenue Victor-Hugo, 93130 Noisy-le-Sec).

...avec joël séria

MAIS NE NOUS DELIVREZ PAS DU MAL, CHARLIE ET SES DEUX NENETTES, LES GALETTES DE PONT-AVEN, MARIE-POUPEE et aujourd'hui COMME LA LUNE — tous les films de Joël Séria témoignent à des degrés divers d'un « ton », d'une « patte », d'une personnalité certaine. Oue ses sujets frôlent le boulevard, et aussitôt il redresse la barre, nous emportant volontiers vers un anarchisme rabelaisien. On aime ou pas, mais on ne demeure pas indifférent. Et on discute. Après cinq essais, il nous a donc paru souhaitable de lui donner la parole : auteur complet, Joël Séria nous entretient de ses films, de son goût pour le langage, de ses acteurs et des concessions commerciales qu'il a dû faire sans pour autant se déshonorer. L'écouter de la sorte, c'est aussi mieux comprendre à quel point il peut être difficile de monter un film d'auteur aujourd'hui.

☆

— A bien regarder l'ensemble de vos films, il semble qu'il y ait une rupture entre CHARLIE et LES GALETTES. Rupture dans la mesure où CHARLIE tournait un peu le dos au « star-system » alors que LES GALETTES recherchaient (et ont obtenu) le succès commercial.

— Faire du cinéma est intimement lié au succès, car si on ne fait pas de succès on ne peut plus faire de films. En ce qui concerne LES GALETTES DE PONT-AVEN, j'ai l'impression d'avoir fait un film assez lié à l'univers de CHARLIE ET SES DEUX NENETTES. Il y a eu une rupture entre MAIS NE NOUS DELIVREZ PAS DU MAL et CHARLIE. A partir de là, je trouve que CHARLIE et LES GALETTES ne sont pas tellement loin l'un de l'autre. J'ai un peu développé dans LES GALETTES ce que j'avais déjà amorcé avec CHARLIE, peut-être à travers le personnage de Marielle. Ce sont des films que je considère comme très proches de moi. Avec LES GALETTES, j'ai essayé de faire un film avec lequel j'étais tout à fait d'accord et qui, en même temps, fonctionne face au public. En fait, l'insuccès public de CHARLIE a été lié à une mauvaise programmation et au manque de publicité. Et je me suis dit : « si je ne fais pas un film qui marche, je ne pourrai plus faire de films par la suite », ce qui est vrai. J'avais travaillé avec Jean-Pierre Marielle sur CHARLIE et je m'étais aperçu que c'était un acteur qui méritait beaucoup plus que ce qu'on lui avait donné jusque-là. Alors j'ai cherché autour du personnage de Marielle et j'ai écrit LES GALETTES. Bien sûr, je ne me suis pas dit : « je vais faire un film avec Marielle, donc ça va marcher ». J'ai d'abord pensé à un personnage pour Marielle et il se trouve que c'était un sujet plus accrocheur que celui de CHARLIE.

— Dans quel contexte placez-vous MAIS NE NOUS DELIVREZ PAS DU MAL ?

— Il fallait absolument que j'écrive MAIS NE NOUS DELIVREZ PAS DU MAL. C'est un film que j'aurais pu tourner à l'âge de 25 ou 26 ans, si j'étais venu suffisamment tôt à la mise en scène. J'avais supporté dix ans de collège, chez les curés, et pour moi c'était une façon de me dégager de tout ça.

— Aujourd'hui, vous ne feriez plus un film aussi agressif.

— Non, il serait plus raisonné. MAIS NE NOUS DELIVREZ PAS DU MAL est venu instinctivement, c'était un besoin. Maintenant, si je le refaisais, je me dirais : « tiens, tu vas faire un film agressif. Alors qu'en fait, je n'ai pas pris conscience que le film était agressif, à tel point que lorsqu'il a été complètement interdit, j'ai été le premier surpris. J'étais en pleine révolte contre tout ce que j'avais subi pendant des années, et avec MAIS NE NOUS DELIVREZ PAS DU MAL je me suis complètement dégagé de tout ça.

— C'est en fait un thème qui revient dans chacun de vos films : tous vos personnages sont à la recherche d'une certaine joie de vivre et refusent les tabous.

— Oui, et dans LES GALETTES, le personnage a un côté rabelaisien, avec une grande liberté au niveau du langage. On retrouve aussi cela dans COMME LA LUNE.

— MARIE-POUPEE était un film très ambitieux.

— Oui, bien sûr. Il y a eu beaucoup d'erreurs de commises au-

Joël Seria et notre collaborateur Gilles Cèbe pendant le tournage de COMME LA LUNE

tour de MARIE-POUPEE, notamment au niveau de la programmation : on s'est trop dépêché pour le sortir. C'est quand même un univers qui correspond beaucoup plus à moi-même. Il y a un sujet assez ambitieux que j'ai envie d'écrire pour Michel Bouquet et Jeanne Goupil et que je réaliserai sûrement. Pour moi, il y a des comédies et, à côté de cela, il y a d'autres genres de films que je veux absolument faire et qui sont dans un univers différent, un univers qui correspond plus à MAIS NE NOUS DELIVREZ PAS DU MAL et qui est un autre aspect de moi-même. Je veux faire des films plus risqués, sans me dire toutefois : « je vais faire des films difficiles ». C'est simplement un côté un petit peu plus romantique, plus mélancolique, plus poétique de moi-même.

— On a l'impression que COMME LA LUNE a été réalisé pour faire oublier l'échec commercial de MARIE-POUPEE.

— Oui, c'est vrai, je ne m'en cache pas. Il se trouve que je suis producteur de mes films depuis LES GALETTES ; j'ai été obligé de me mettre producteur, sinon le film ne se serait pas fait. LES GALETTES ont bien marché et j'ai tout remis sur MARIE-POUPEE où j'ai tout perdu, et bien au-delà. Connaissant bien le métier, j'avais signé pour COMME LA LUNE avant la sortie de MARIE-POUPEE, que je savais être un film plus difficile pour les distributeurs sinon pour le public. J'ai donc signé avec un distributeur pour un film avec Marielle, puisque LES GALETTES avaient été un succès. Remarquez, COMME LA LUNE est un film avec lequel je suis tout à fait d'accord. C'est une comédie dans laquelle je me suis mis entièrement. Il est certain cependant que ce film va me permettre de me renflouer et, en même temps, de faire d'autres films. Dans le cinéma, vous êtes condamné à faire de temps en temps un succès, sinon vous ne faites plus rien.

— Parlez-nous du personnage de Marielle, dans COMME LA LUNE.

— C'est un personnage qui a des côtés un peu...

— Déplaisants ?

— Non, en fait c'est un personnage très sympathique. C'est un terrible imbécile, mais il a une maladresse et une bêtise sympathiques.

— Aucun de vos personnages n'a jamais eu la bêtise de ce Pouplard.

— Non, mais c'est un imbécile absolument séduisant. Il y a des gens dans la vie qui ont un culot extraordinaire et dont la bêtise vous séduit. De toute façon, on est toujours le con des autres. Quelqu'un est con pour vous, mais vous pouvez être un con pour les autres. Si ces gens-là avaient une caméra et pouvaient écrire des sujets, on serait vraiment leurs cons. Ils feraient des films sur nous et diraient : «regardez-moi ce con!» (Rires). Ce type que je mets en scène, pour moi c'est un con, mais je ne suis pas méchant avec lui, même s'il a des côtés ridicules. C'est un personnage qui a de la tendresse, de la naïveté, de l'audace, qui est très primaire, qui ne pense qu'à lui, qui est complètement égocentrique. Ce que j'ai amorcé avec CHARLIE, à travers le personnage de Marielle et l'univers que je décrivais, je l'ai développé dans LES GALETTES et dans COMME LA LUNE. Cela m'a ouvert certains horizons : je vais encore écrire des sujets de comédies, mais avec des situations et des personnages forts, avec des caractères.

— Il y a beaucoup de dérision dans COMME LA LUNE. On a l'impression que tout y est médiocre et mesquin : jusqu'à ce personnage de commerçante parvenue.

— En fait, ce n'est pas méchant. Je constate les choses sans prendre parti. C'est au niveau du personnage de Marielle que je souligne plus : il est tellement maladroit, tellement ridicule. Mais ce n'est pas un univers de médiocrité. Pour moi, ce n'est pas cela la médiocrité. La médiocrité, c'est rester dans le rang tout en faisant des choses petites, mesquines, sans audace, en essayant de se mettre à l'abri de tout. Dans COMME LA LUNE, ce sont des primaires.

— Un petit peu parvenus ?

— Oui, parvenus. Mais c'est l'univers du commerce, et à partir du moment où l'on fait du commerce, c'est l'argent qui compte.

— Tous vos films se rattachent à la province, avec souvent le bistrot comme lieu privilégié.

— J'aime beaucoup les bistrots. Quand je suis dans un bistrot, je suis très content de tourner. Je ne suis pas du tout sensible à l'alcool, mais j'aime bien les bistrots.

— C'est un lieu où l'on rencontre des gens.

— Oui, c'est là où les gens se dessinent. J'aime bien aussi cet univers de commerçants qui veulent parvenir ou qui circulent, comme dans CHARLIE. C'est un univers que j'ai bien connu et je ne traite que des choses que je sens bien. Je ne pourrais jamais écrire des sujets sur les gens qui fréquentent les casinos, par exemple. Ou alors il faudrait que je vive dans cet univers pendant un certain temps, et encore ce serait très superficiel de ma part. Je ne le traiterais pas bien, car ce serait des gens que je verrais complètement de l'extérieur. Par contre, j'ai connu l'univers des marchés, des représentants (mon père était représentant). C'est un univers dans lequel je me retrouve.

— N'avez-vous pas plus de sympathie pour les commerçants nomades et libres de CHARLIE que pour ce personnage de commerçante sédentaire joué par Sophie Daumier ?

— Non, j'ai autant de sympathie pour ces gens-là. La bouchère que joue Sophie Daumier a une certaine liberté, elle mène sa vie comme elle veut. Ce gars vient chez elle réparer les frigidaires, elle lui met la main dessus, l'installe chez elle, l'entretient totalement et puis au bout d'un moment, quand elle s'aperçoit vraiment que c'est un con fini, elle le rejette pour tomber sur un autre qui est certainement aussi con (Rires). On peut penser qu'elle a une certaine liberté.

— Comment avez-vous été amené à choisir Sophie Daumier ?

— Je suis très content de l'avoir trouvée, parce que personne n'aurait pu jouer le rôle en dehors d'elle. J'ai eu beaucoup de mal à trouver ce personnage : j'ai vu toutes les comédiennes connues et inconnues en France, j'ai cherché vraiment partout et, à trois semaines du tournage, je n'avais toujours pas trouvé le personnage. J'avais un peu mis Daumier de côté, parce que je l'avais vue à l'époque des GALETTES et j'avais le souvenir d'une fille qui était devenue très mince. On m'a dit alors qu'elle avait grossi et un jour je l'ai vue et, tout de suite, je me suis dit : « c'est exactement ça », parce qu'elle a de la rondeur, du tempérament et en

même temps de la fantaisie et de la dérision. Elle est très différente par rapport à ses sketches avec Bedos. Elle est débarrassée de ses tics ; elle est beaucoup plus calme.

— Dominique Lavanant avait un petit rôle dans LES GALETTES.

— Oui, elle jouait la putain bretonne que Marielle rencontrait à Pont-Aven et avec laquelle il montait.

— Elle vient du café-théâtre.

— Oui, elle a un « one-woman-show » où elle est très bien. Pour moi, ç'aurait été une erreur fondamentale de prendre une comédienne connue pour faire ce rôle-là. Autant ce n'est pas gênant pour Daumier, puisqu'elle commence le film avec Marielle, autant pour le personnage de Lavanant, qui n'intervient qu'au milieu du film, il était important de ne pas prendre une comédienne très connue. Imaginons le même personnage joué par une vedette et on dirait alors : « il va se passer quelque chose avec Marielle ». Avec une fille peu connue, on ne pense pas cela.

— COMME LA LUNE est votre troisième film avec Marielle ?

— Oui, il se trouve que j'écris facilement pour lui. Marielle, c'est un lyrique et il fait partie de ces comédiens pour lesquels il faut écrire. Et puis il peut dire des choses absolument énormes et qui ne sont jamais vulgaires dans sa bouche. Comme il est toujours au-dessus du personnage, il transpose tout en jouant la caricature. Sa voix, son lyrisme font que le texte n'est pas vulgaire, alors que dans COMME LA LUNE il aurait pu l'être. Il faut que le texte soit complètement habité ; si le personnage est caricatural, c'est aussi au niveau du langage : il est l'amant de cette bouchère et il la compare toujours à des quartiers de viande. Il dit : « Ah, t'es bien bidochée » (Rires). Il a un langage qui est en rapport avec la fonction de sa maîtresse.

— Il y a un plaisir du langage dans vos dialogues.

— Oui, mais ce n'est jamais de l'argot. Je n'aime pas l'argot qui traîne partout. J'aime bien ce langage imagé que l'on invente. Ce ne sont pas des mots ou de l'argot que l'on entend partout. Ce n'est pas de l'argot de café ou de l'argot de « polar ». Je ne supporte pas cela. Il faut essayer d'inventer un langage en fonction d'un personnage.

— Quel est le budget de COMME LA LUNE ?

— Quatre millions. Sur le papier, c'est à peu près la même opération que LES GALETTES qui ont coûté deux millions. Bien sûr, Marielle a augmenté, mais ça n'explique pas tout.

— Quels sont vos projets ?

— J'ai plusieurs sujets en tête. Entre autres, une comédie avec Jeanne Goupil et des acteurs colorés. Cela se passera dans deux familles différentes, mais aussi dans un milieu de petites gens. Un peu l'univers de CHARLIE ou de COMME LA LUNE, avec des caractères bien dessinés et des situations fortes.

Propos recueillis le 24 juin 1977
par Yves ALION et Gilles CEBE,
transcrits et montés
par Gilles CEBE.

...avec jean-paul dupuis

Dans les sentiers « privilégiés » de l'Art Contemporain (j'entends ici par privilège la reconnaissance par « l'artiste » (*) d'un besoin éthique d'innovation, de recherche et d'exigence face à son travail : quelque chose comme une Grande Maladie qui ne s'accomode d'aucune forme d'opportunisme) la rencontre avec des publics potentiels n'est presque jamais en harmonie avec la nature exacte des préoccupations de l'auteur. Si des cinéastes Majeurs (en France) comme Hanoun, Garrel, Arrieta, Lagrange ou Robiolles entre autres, qui ont accompli au niveau filmique une révolution esthétique semblable à celle qu'un Rauchenberg ou un Klee ont imprimé à la « peinture moderne », ont pu, grâce à des efforts tenaces, commencer à se faire accepter, d'autres, et pas des moindres, comme Jean-Paul Dupuis, demeurent injustement méconnus.

Loin de toutes les écoles, de tous les mouvements, Jean-Paul Dupuis, cinéaste lyonnais de 28 ans, travaille depuis plus de sept ans dans une clandestinité de fait, condamné à l'inexistence par le silence des autorités « compétentes », les créateurs du Sens et de l'Histoire : les professionnels de la culture. Dupuis a déjà réalisé quatre longs métrages qui d'une manière ou d'une autre marqueront indubitablement le cinéma indépendant des années soixante-dix de par leur aspect rigoureux et totalement maîtrisé. Le cas de Jean-Paul Dupuis est exemplaire à divers niveaux : photographe, musicien et cinéaste, il peut de ce fait revendiquer un contrôle presque total sur la finalité de ses films ; d'autre part son origine provinciale l'a tenu à ses débuts éloigné de toute infrastructure culturelle « complice ». Installé depuis un an à Paris il a contribué par sa ténacité à redonner un second souffle à la revue « Cinéma Différent » (organe « théorique » du Collectif Jeune Cinéma) et à terminer son dernier film, LITHOPHONIE, qui vient d'être présenté au festival d'Hyères et sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Dans l'entretien qui suit et qui a été réalisé avant le festival, Dupuis nous trace en deux temps son expérience qui touche en particulier à la réception de ses films et aussi à leur conception esthétique à travers son approche originale du « film-opéra ».

☆

— J'ai vu il y a quelque temps AU-DELA DES OMBRES qui m'a profondément touché par sa cohérence au niveau de l'écriture ; or ce film date de 1972, depuis tu as réalisé trois autres œuvres. Comment se fait-il que tes travaux aient été si peu répercutés par les « professionnels » ?

— A l'origine je ne connaissais personne du fait que je vivais à Lyon, mon premier contact s'est fait par l'intermédiaire du festival de Toulon. Le festival, pour un jeune réalisateur, constitue la base minimum pour arriver à se faire connaître, cependant, même là les critiques ne voient que les films dont ils ont

(*) Que les esprits chagrins se rassurent, je n'oublie pas que l'art est un phénomène social, mais la place me manque ici pour approfondir cette question : le terme « artiste » est donc employé comme signe d'un choix personnel et non comme désignation d'un statut social.

FILMOGRAPHIE DE JEAN-PAUL DUPUIS

Jean-Paul Dupuis est né à Lyon en 1949. Après des études secondaires, il se consacre au cinéma, à la musique et à la photo.

Réalisateur, il est aussi le monteur et le musicien de ses films (1).

Après trois courts métrages, il réalise DESESPEREMENT (1972) : moyen métrage.

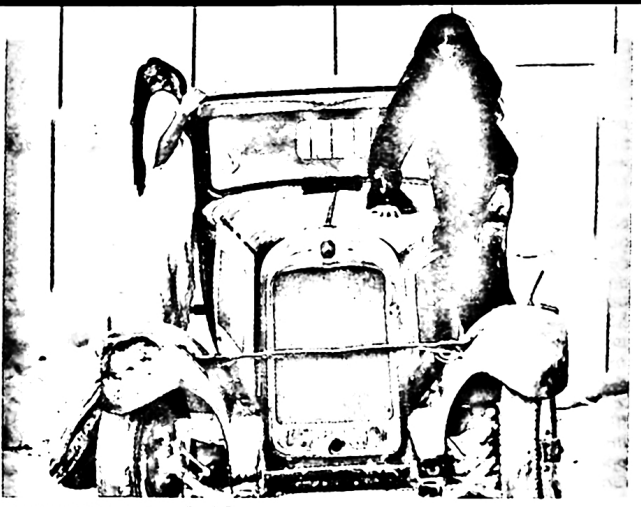
AU DELA DES OMBRES (1973) : long métrage (Toulon 73, Mannheim 73, Avignon 73).

ARLEQUIN DES RUES (1974) : long métrage (mention spéciale Toulon 74, La Rochelle 77).

L'OISEAU CUVETTE (1975) : long métrage (Toulon 75, Amsterdam 77).

LITHOPHONIE (1977) : long métrage.

(1) Tous les films de Jean-Paul Dupuis sont déposés au Collectif Jeune Cinéma.



LITHOPHONIE, de Jean-Paul Dupuis

déjà entendu parler. Je prends l'exemple du festival de Toulon 1973 où AU-DELA DES OMBRES est passé avant un film de Schroeter ; tous les gens se bousculaient pour voir ce film et aucun d'eux n'a essayé de prendre contact avec moi, de s'enquérir seulement sur mon identité. Le hasard seul a fait que Dominique Noguez a vu et remarqué mon film et en a parlé dans « L'Art Vivant », par la suite Marcel Martin l'a signalé dans « Ecran 73 » (nº 20) à l'occasion d'un compte rendu sur le festival de Mannheim, mais ces démarches isolées n'ont pas réussi à suffisamment sensibiliser les spectateurs.

AU-DELA DES OMBRES demeure le film dont on parle le plus cependant. En 1974 j'ai présenté, toujours à Toulon, L'ARLEQUIN DES RUES qui a été ignoré dans le même mouvement d'indifférence. Noguez et Lapoujade qui étaient au jury lui ont accordé une mention spéciale, mais je peux dire que cela n'a nullement modifié la position des critiques face à mon travail ; la plupart d'entre eux n'ayant pas vu le film. Le phénomène était un peu différent l'année suivante où dans le même cadre j'ai présenté L'OISEAU CUVETTE. Les journalistes sont venus voir le film et en ont parlé : il y a eu des articles dans « Le Nouvel Observateur », « Image et Son » et « Cinéma 75 ». Mais à un certain stade ceci s'avère insuffisant, car un festival en fin de compte ne représente rien d'autre (je schématise volontairement) que le déplacement du centralisme culturel parisien pendant quelques jours dans un lieu privilégié et ensuite, quand tu rentres dans ta province, tu te retrouves à nouveau isolé car les gens t'ignorent terriblement, c'est affreux, les Parisiens ne peuvent pas s'en rendre compte. Tous les contacts que j'ai pu établir ont été progressivement étouffés par le fait que je vivais, je m'exprimais, en province et on en arrive à l'aberration suivante que pour être reconnu chez soi on doit forcément passer avant par la notoriété parisienne ! Il faut constamment rappeler aux gens qu'on existe, c'est pour cela que j'ai décidé de m'établir à Paris, pour être plus proche de toutes les structures de production et de distribution ; même parallèles, qui depuis quelques années ont fait à leur niveau un important travail de défrichage et de sensibilisation des cinéastes et du public face à un certain cinéma.

— Parles-nous de ta façon de travailler. Situe ta démarche par rapport au public potentiel.

— Mon projet était au début axé sur la destruction du schéma narratif traditionnel dans le but de créer un langage fondé sur l'équilibre de l'image et de la musique. Etant musicien j'accomplis ma production image/son en même temps, en étroite connexion avec le corps du film : je fais en permanence une musique qui correspond à des événements visuels. Ce qui m'a intéressé à l'origine, c'est cette connexion image/musique avec l'élément corporel qui constituait le support filmique et ceci dès 1971 à une époque donc où le « body-art » n'était pas aussi à la mode qu'aujourd'hui. Mes films fonctionnent sur des relations entre le corps et l'espace, mais ces relations ne sont jamais coupées d'une problématique « humaine » : angoisse, tendresse, désir de communication, vie intérieure extériorisée par le geste.

Je crée une forme d'abstraction visualisée dans laquelle l'image et la représentation du geste forment un langage qui n'a pas besoin du support des mots pour être opérant. Ce qui me paraît important dans la musique contemporaine entre autres, c'est le fait que cette musique constitue une source de richesse visuelle extraordinaire (danse, ballet, expression corporelle) et c'est elle qui m'a donné envie de faire du « cinéma-opéra », c'est-à-dire de créer un langage qui regroupe l'expression du corps dans ses rapports complexes avec l'espace gestuel et musical ; dans cette optique je travaille toujours en étroite collaboration avec mes acteurs qui sont également bien souvent des danseurs et qui enrichissent mes films avec leurs expériences propres, avec leur vécu et leur technique. Pour donner des exemples concrets j'ai réalisé trois films avec un acteur, Michel Véricel, à travers lesquels nous avons pu opérer une osmose fructueuse de nos préoccupations respectives. AU-DELA DES OMBRES constituait une mise en « images » de nos fantasmes communs, L'ARLEQUIN DES RUES, en revanche, introduisait une certaine distance par rapport à la mise en forme des fantasmes que nous avons essayé de restituer dans leur problématique quotidienne, dans un cadre « commun », la rue et ce travail de distanciation critique a été poussé encore plus loin avec L'OISEAU CUVETTE qui se fondait sur un spectacle théâtral expérimental qui avait été conçu par Véricel et Garland pour favoriser l'ap-

proche de l'univers des enfants par les adultes et par eux-mêmes. Mon dernier film, LITHOPHONIE, que je présente à la sélection du festival d'Hyères, concrétise et prolonge mes préoccupations antérieures. Des danseurs de l'opéra de Lyon et des acteurs ont tourné bénévolement pour moi (car, j'ai oublié de le préciser, je n'ai jamais bénéficié d'aucune aide financière et je produis moi-même mes films) ainsi qu'un ami poète et je pense que ce film se rapproche le plus de ma conception du « cinéma-opéra » qui regroupe en tant que langage propre d'autres langages spécifiques : musique, danse, théâtre, image. Le travail se fait au niveau du montage : les sons sont conçus en fonction de l'image et de sa densité, il s'opère ainsi un mouvement dialectique permanent entre l'image et le son.

Au début je ne me suis pas posé le problème du public, car cela impliquait la mise en jeu de notions comme la rentabilité, le profit, qui m'étaient complètement étrangères. La réponse m'a été donnée par une série de projections faites face à un public non averti ; c'est ce qui m'a le plus intéressé car je ne veux pas faire un cinéma élitaire. A Lyon donc où j'ai fait ces projections, il y a d'abord eu un moment de flottement et c'est alors qu'est intervenu la sensibilité propre de chacun et je peux dire qu'un grand nombre de personnes ont quand même participé émotivement à la démarche de mon film. Si tu ne présentes pas aux gens quelque chose qui les rejette a priori, ils sont surpris mais ils essayent quand même de te comprendre.

Je dirai que contrairement aux autres films, qu'ils soient commerciaux, militants où expérimentaux et qui utilisent l'image et le son pour illustrer une démarche narrative ou didactique, ma forme de cinéma propose au spectateur un assemblage d'images et de sons signifiants dont la juxtaposition, la superposition donnent à chacun la possibilité de comprendre, d'interpréter, de réagir en fonction de sa propre sensibilité et de son mode de fonctionnement particulier.

Propos recueillis par
Raphaël BASSAN

quinze jours ailleurs

FESTIVALS... LES FESTIVALS... LES FESTIVALS... LES FESTIVALS... LES FESTIVALS... LES FESTI

annecy

Le 11e Festival (biennal) d'Annecy (Journées Internationales du Cinéma d'Animation) vient de nous offrir un captivant panorama couvrant une vingtaine de pays : quelque 130 films avaient été retenus (en compétition et en information) sur les 480 visionnés par le comité de sélection. On s'est pris à regretter que l'échantillonnage proposé à notre curiosité n'ait pas été plus important, mais il faut bien constater que la qualité d'une partie des films présentés en information était assez décevante et que la relative sévérité du comité de sélection n'est donc pas sans fondement : l'animation est rarement sans intérêt car elle témoigne toujours d'un travail et souvent d'une invention qui méritent le respect et l'estime mais il est évident que le déchet, là aussi, est important.

L'animation, il faut le souligner, est un véritable sacerdoce : elle suppose une patience et une persévérance dont le public a rarement l'idée ; elle implique le plus souvent un travail solitaire et prolongé avec de faibles moyens (sauf dans les pays socialistes et dans certains cas privilégiés, comme la véritable « usine » que constitue l'Office National du Film de Montréal) et sans grand espoir de rentabilité. Pourtant les écoles d'animateurs se sont multipliées à travers le monde et le panorama des travaux d'école qui était proposé ici prouve le talent et la maîtrise de certains « étudiants » dont les coups d'essai n'auraient pas démérité à figurer dans la compétition.

Parce qu'elle implique des possibilités illimitées de création et qu'elle offre une presque totale liberté d'expression, l'animation reflète, d'une manière vraisemblablement plus directe que le cinéma de prises de vues réel-

LE CAUCHEMAR, d'Aleksandar Marks et Vladimir Jutrisa (Yougoslavie)

LE TEMPLE DOJOJI, de Kihachiro Kawamoto (Japon)

les, les obsessions et les hantises de la conscience morale et civique contemporaine. Dans les pays socialistes, la parabole est reine et l'on peut s'amuser à décrypter les « messages » critiques véhiculés par ces films et à y déceler éventuellement un caractère « subversif ». Dans les pays capitalistes, c'est aussi la vision critique qui domine mais d'une manière évidemment plus corrosive, plus cynique, plus anarchique ou plus désespérée.

Le théâtre de la cruauté

Sans s'y attacher de manière trop restrictive, la référence à Artaud éclaire peut-être le propos des nombreuses œuvres agressives et dérangeantes qu'on a pu voir à Annecy. Leur force satirique repose souvent sur l'humour noir, sur un gag grinçant ou provocant. Le Japonais Yoji Kuri reste le champion de cette sorte d'humour : dans l'un des épisodes de son dernier film, MANGA, le petit oiseau qui chantonne au sommet de la montagne se révèle être, lorsqu'il est descendu de son perchoir, un volatile géant qui gobe d'un coup de bec l'imprudent siffleur qui l'a provoqué. Dans l'extraordinaire DAVID (Grand Prix ex aequo) de Paul Driessen (Pays-Bas), le petit personnage qui donne son nom au film reste invisible (on n'entend que le bruit de ses pas) et il est finalement écrasé par inadvertance par une chaussure géante.

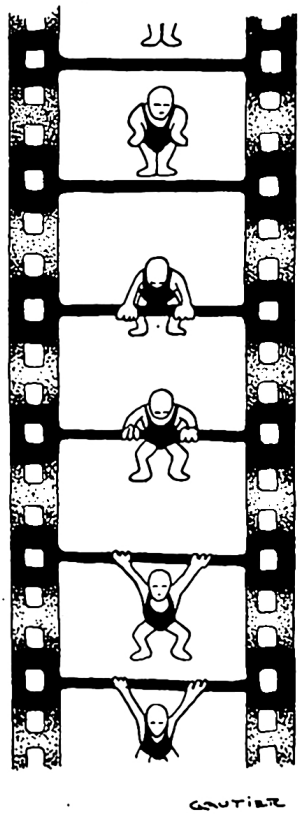
Dans ce courant, la monstruosité, la laideur sont des éléments plastiques délibérés et décisifs : la figure humaine est bafouée, déformée, non pas par volonté de rabaisser l'individu mais par désir de rappeler sa faiblesse, sa fragilité. Ainsi le personnage rabougri et bossu du CAUCHEMAR, chef-d'œuvre onirique d'Aleksandar Marks et Vladimir Jutrisa (Yougoslavie), naguère auteurs de l'inoubliable MOUCHE. Dans l'inquiétant RONDINO (Prix de la Critique ex aequo) de Csaba Szorady (Hongrie), deux bourreaux vêtus de noir torturent jusqu'à l'anéantissement un Christ rouge puis laissent tomber leur défroque et apparaissent eux-mêmes en rouge, illustrant une sorte de dialectique bourreau-victime. Le thème de l'enfermement est brillamment évoqué par le Hongrois Peter Szoboszlay dans HE, LA-BAS (un homme poursuivi se barricade dans une cellule) et dans CLAUSTROPHOBIE du Français Philippe Leclerc (course sans issue dans un labyrinthe souterrain).

Deux films du Polonais Jerzy Kucia confirment son talent personnel et prenant : LE PASSAGE A NIVEAU (des silhouettes en attente devant une barrière) et DANS L'OMBRE (le visage, tantôt clair et tantôt sombre, d'une jeune femme sur une balançoire) sont traités en images charbonneuses particulièrement belles et fortes. C'est aussi ce qui fait le mérite exceptionnel de LA METAMORPHOSE DE MR. SAMSA de Caroline Leaf (U.S.A.) (Prix de la Critique ex aequo), réalisé selon une technique originale et efficace, celle de la couche de sable éclairée par en dessous : sa version du fantasmagorique récit de Kafka est une admirable réussite plastique et dramatique.

Ordre et beauté

Mon clin d'œil à Baudelaire n'est ici rien d'autre qu'une allusion au « classicisme » de bon nombre de films qui semblent échapper aux hantises du monde moderne. Ainsi le merveilleux CHATEAU DE SABLE de Co Hoedeman (Canada - Grand Prix ex aequo), transposition de l'univers ludique enfantin avec d'étonnants petits personnages de caoutchouc mousse dans un univers de sable, brillante mise en œuvre d'une technique peu courante. Le Japonais Kihachiro Kawamoto, dans LE TEMPLE DOJOJI, raconte une légende du nô avec des marionnettes d'une grande beauté : l'amour impossible d'une femme pour un moine, où les fantasmes de l'amour fou sont traités dans un style d'une parfaite tenue plastique.

Les Tchécoslovaques et les Soviétiques utilisent avec brio les techniques traditionnelles de la marionnette et du dessin. Le RUBEZAHL ET LE CORDONNIER de Stanislav Latal met en scène une vieille légende germanique



avec des marionnettes d'une grande élégance et le Soviétique Yourl Norstein, renouvelant son coup de maître du HERON ET LA CIGOGNE, met en œuvre lui aussi de délicieuses marionnettes dans UN HERISSON DANS LE BROUILLARD, un conte animalier qu'on dirait inspiré des récits de Tourguénlev. Quant à Féodor Khitrouk, l'un des doyens de l'animation soviétique, il renouvelle un exploit dont il est coutumier dans son magistral ICARE ET LES SAGES, une satire des maîtres à penser qui briment toute imagination créatrice par leur prudence et leur conformisme. A bon entendeur...

La « cuvée » 1976-77 n'a pas révélé de personnalité marquante, sauf l'Américaine Caroline Leaf qui n'était déjà plus une inconnue et qui a à son actif une œuvre déjà convaincante. Mais on a pu s'inquiéter de l'indispensable relève en voyant les rétrospectives consacrées aux trois grands animateurs disparus au cours de ces derniers mois : Etienne Raïk, auteur d'une œuvre magistrale dans le domaine décrié et méconnu du film publicitaire, et surtout John Hubley et Peter Foldès : le premier a été l'inventeur d'une poésie visuelle inégalée, ainsi que le rappelait, dans notre n° 58, André Martin qui rendait un non moins juste hommage à Peter Foldès et à son rôle de pionnier dans la mise en œuvre de l'ordinateur pour apporter une sensation totalement neuve dans l'animation.

Dans la très belle exposition permanente de l'animation installée au château d'Annecy, on voit justement fonctionner un ordinateur qui dessine avec application et rapidité les diverses phases d'une bande dessinée précédemment « programmée » mathématiquement : cela laisse rêveur, mais il est évident, comme Peter Foldès l'a amplement prouvé, que la machine ne fait qu'obéir à l'homme et que l'artiste c'est toujours celui-ci, et non celle-là...

Marcel MARTIN

cracovie

Le festival international des films de court métrage de Cracovie s'est déroulé du 31 mai au 5 juin dernier précédé comme chaque année du festival national. Outre les traditionnelles séances d'information sur les cinématographies étrangères (espagnole, tchèque et soviétique pour 1977), les programmes de films primés à d'autres festivals de court métrage (Tempere, Oberhausen), les projections de l'agence varsovienne Interpress consacrées à la Pologne vue par les cinéastes étrangers, le marché de Film Polski, une rétrospective des meilleurs films d'animation et de marionnettes polonais avait été organisée, conjointement par la Cinémathèque polonaise et les quatre studios d'animation existant dans le pays, à l'occasion du trentième anniversaire des premiers films animés polonais. Cette initiative a permis de revoir les réalisations d'auteurs consacrés — Czekala, Kucia, Oraczewska, Kijowicz, Urbanski, Szczechura, Antonisz, Giersz, etc. — mais aussi et surtout de découvrir les œuvres d'une grande fraîcheur, pleines d'humour et puisant leur inspiration dans les légendes du pays, du père du cinéma polonais de marionnettes, Zenon Wasilewski (1903-1966).

D'autre part, le malaise social et politique que connaît actuellement la Pologne a rejailli sur le festival, entre autres, par une désaffection sensible du public local.

En dépit de voyages touristiques cinématographiques à caractère publicitaire évident et de fastidieux morceaux de propagande (quand cessera-t-on de nous les infliger ?), la sélection nous a malgré tout offert quelques éclairs fulgurants, oasis réconfortantes au milieu de productions fort nombreuses qui malheureusement péchaient trop souvent par la maladresse de leur réalisation, à tout le moins leur facture conventionnelle.

DU DOCUMENTAIRE

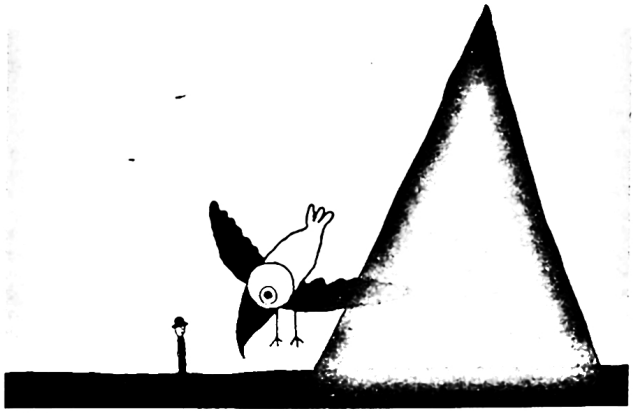
Différentes disciplines sportives furent passées au crible au cours du festival. LE CULTURISTE du Finlandais Timo Kapanen, en présentant un professeur de mathématiques et de physique champion dans ce sport, met en question la finalité de cette activité au demeurant fort coûteuse. Le regard de Jozsef Magyar sur l'éducation sportive en Hongrie dans SEULEMENT L'ARENE porte, par le biais de la satire, sur ces sportifs en chambre, aficionados ou autres, sans qui les clubs et leurs membres ne sauraient être encouragés. Plus près d'un sport à l'état brut, de ses violences mais aussi de ses moments chaleureux, collant à sa réalité physique, le Polonais Bogdan Dziworski avec HOCKEY, en prenant toutefois du recul par rapport à son sujet par un décalage volontaire entre le bruitage et l'image, nous projette littéralement dans la mêlée des joueurs de hockey. La boxe n'a pas été négligée. Plusieurs films en ont traité ; le meilleur d'entre eux, et de loin, SUIVRE LE COUP, du Polonais Piotr Andrejew, à qui l'on doit déjà d'excellents courts métrages, dont LA CONVERSATION, est un essai de présentation des débuts du boxeur polonais, champion olympique à Munich, Jan Szczepanski. Un très beau noir et blanc (partie prenante du film), un ton d'une rare sobriété et les qualités indéniables du réalisateur à créer une atmosphère ont fait de ce film l'une des perles rares du festival.

Films politiques avec l'efficace documentaire THE LONGHAND OF THE DINA, de l'équipe « World in action », sur les attentats et assassinats perpétrés par la police politique de la junte chilienne à l'encontre d'anciennes personnalités du gouvernement d'Allende ; LA PAROLE EST AUX SORCIERES du Français Jean Martiné qui traite des interdictions professionnelles en R.F.A. en laissant s'exprimer les principales victimes de ces mesures discriminatoires ; HELDEN des Allemands F. Hoffmeister et U. Leinweber dont seul le sujet mérite d'être signalé (une réunion d'anciens militaires décorés de la Ritterkreuz) tant la réalisation est nulle ; PRAIRIE FIRE des Américains John Hanson et Rob Nilsson, film de montage sur les luttes des fermiers du Dakota du Nord, dans les années 20, contre les monopoles et l'exploitation.

Le Polonais Kazimierz Karabasz, avec L'ETE A ZABNO, a admirablement utilisé au banc-titre, en s'effaçant au maximum, les photos faites et commentées au fur et à mesure par son héroïne, étudiante à l'Ecole Supérieure d'Agronomie de Varsovie, qui illustrent sa famille, son village et ses coutumes : une émotion réelle surgit de ces instantanés et des propos de la jeune fille ; la sensibilité du cinéaste ne se sera jamais autant manifestée

que dans ce film d'une grande richesse humaine. Le travail quotidien d'un balayeur d'Amsterdam, GIJS VAN GROENE STEIN STRAATVEGER, de Fons Grasveld, dépassant le propos initial, a le mérite de nous faire toucher du doigt le phénomène de la consommation journalière d'une grande métropole et les problèmes que pose son élimination. Travail aussi avec L'HOPITAL du Polonais Krzysztof Kieslowski ou 24 heures de la vie d'un service d'urgence dans un hôpital varsovien : cinéma direct qui dénonce, mais sans forcer car la réalité se suffit à elle-même, les conditions dans lesquelles exercent les praticiens montrés à l'écran. Travail encore pour cette espèce de sergent recruteur dans MISIJA IZMETA KOZICE du Yougoslave Peter Ljubojev dont les films sont toujours remarqués sinon remarquables, chargé de convaincre les jeunes campagnardes à entrer à la fabrique de vêtements voisine : bonne humeur, décontraction et chanson leitmotiv rendent le film plus sarcastique et critique qu'il n'y paraît de prime abord.

Un souffle de sagesse a traversé le festival grâce à deux portraits de vieux travailleurs dont on aimerait assurément faire plus ample connaissance. Le premier, un Suisse allemand dont l'activité courante consiste à fumer les saucisses dans sa maison, est un modèle de philosophie que le tendre et chaleureux FEU, FUMEE, SAUCISSE de Lucienne Lanaz, au rythme volontairement lent à l'image du personnage, restitue dans sa réalité même face à la vie et à ses souvenirs. Le second, un des derniers tourneurs sur bois français spécialisé dans la restauration ou la copie d'anciens, fabrique sous nos yeux un balustre d'escalier, pratiquement dans sa durée réelle. Sa remarquable dextérité, fruit de son expérience, se lit dans ses moindres gestes et inspire un respect communicatif que sert, par sa réalisation sobre et honnête, le film que Jean-Pierre Bonneau lui a consacré : CLAUDE CHAUVY, L'ART DU TOURNAGE EN BOIS. Certainement le meilleur film de la manifestation et le plus justement applaudi, LA BATTE, qui n'a malheureusement pas obtenu le premier prix qu'il méritait fort (mais les prix revêtent-ils encore une quelconque signification ?) présente en une vingtaine de plans et en onze minutes l'aventure d'un poussin noir au sortir de sa coquille



MANGA, de Yoji Kuri (Japon)

tentant d'échapper au cruel destin auquel sa couleur le condamne : le marteau qui écrase les rebus — œufs non arrivés à terme, poussins mal formés — d'une usine spécialisée dans l'incubation artificielle. Le droit à la vie et à la différence revendiqué par ce film résonne avec une ampleur exceptionnelle sans floriture aucune. Un chef-d'œuvre.

DE L'ANIMATION

De la provocation du Polonais Piotr Szulkin avec COPYRIGHT FILM POLSKI MCMLXXVI (l'écrasement d'une pomme en gros plan ponctué d'un alléluia final magistral) au sublime PAYSAGISTE du Canadien Jacques Drouin, exécuté au moyen du procédé dit de l'écran d'épingles d'Alexeieff-Parker, en passant par le démentiel A HELLUVA BET IN THE WET de l'Australien Frank Bren, l'animation a prouvé une nouvelle fois son effervescence, repoussé les limites de ses possibilités et projeté les spectateurs, par des méthodes et graphismes divers, toujours plus avant dans l'imaginaire. Si la beauté plastique caractérise le tragique DEDALO de l'Italien Manfredi où Dédale

CLAUDE CHAUVY, L'ART DU TOURNAGE EN BOIS, de Jean-Pierre Bonneau (France)

refuse de fuir, et la poésie formelle de l'adaptation d'un roman de l'écrivain canadien Mordecai Richler par Caroline Leaf dans THE STREET, l'animation a su aussi être critique : à l'égard du comportement dominateur et condescendant des hommes vis-à-vis des femmes dans leurs rapports quotidiens, avec le satirique A TOOKEN GESTURE de la Canadienne Micheline Lanctot ; contre la voracité et les désirs de possession des pays les plus riches se transformant en animaux sur la carte du monde dans UN MONDE FOU, FOU, FOU, de l'Iranien Nooreddin Zarrinkelk ; enfin, en faisant le procès de la consommation abusive qui aboutit à l'auto-anéantissement décrit par le Polonais Ryszard Antonisczak dans FANTOMOBIL dont le talent s'affirme de film en film. Plus grinçant encore, l'humour noir et caustique du Japonais Yoji Kuri s'est à nouveau déchaîné dans l'inclassable MANGA tandis que dans un registre opposé mais plus grave — la notion de l'écoulement du temps — PORTRAIT du Polonais Stanislaw Lenartowicz, par une succession de courts panoramiques gauche-droite, nous a imprégnés du climat subtil qui lie au fil des saisons un modèle à son portrait jusqu'à son achèvement qui figure sa propre mort.

ESPOIRS

Face au bilan négatif de cette année, gageons que les sélectionneurs feront preuve en 1978 d'une plus grande rigueur quant au choix des films s'ils veulent éviter à Cracovie de sombrer dans l'indifférence ; souhaitons par ailleurs que cesse le principe des prix diplomatiques qui n'arrangent rien et que chacun déplore.

Jean QUISSIEN

« LE CLUB » D'ANGERS qui, depuis 18 mois, a énormément fait pour le cinéma de qualité, lance un cri d'alarme. La situation financière des salles de cet ordre est souvent difficile, nous le savions, mais celle-ci l'est particulièrement puisque l'association qui anime le « Club » a besoin de 70 000 francs d'urgence. Peut-être est-il déjà trop tard. Nos lecteurs d'Angers et environs peuvent aller voir et soutenir les animateurs tous les jours de 16 à 24 heures au cinéma. Ceux-ci d'ailleurs peuvent envoyer leur chèque à l'Association « Cinéma Parlant », B.P.A.V. 01-019-29030-3, Angers.

LES PLUS GROS SUCCES FRANÇAIS à l'étranger en 1976 ont été : en Italie, LA DERNIERE FEMME ; aux U.S.A., COUSIN COUSINE ; au Japon, EMMANUELLE 2 ; en Espagne, LE SAUVAGE ; en Belgique, L'AILE OU LA CUISSE ; en R.F.A., L'INCORRIGIBLE. (C.N.C.)

L'A.F.C.A. (Association Française du Cinéma d'Animation) a publié conjointement avec le Syndicat des Techniciens C.G.T. un communiqué dénonçant l'indifférence des pouvoirs publics envers le cinéma « image par image ». L'Animation française existe mais dans des conditions misérables et les deux organismes demandent la mise en œuvre d'une politique et l'établissement d'un statut permettant de vivre à tout un secteur passionnant de la production.

EN ALLEMAGNE FEDERALE, le porno est menacé depuis que la projection des films pornographiques contre paiement a été interdite par la cour de Berlin : jusqu'ici, le prix d'entrée comprenait une consommation et le film. Cette mesure semble devoir accélérer le recul du porno au profit du film « sexy » toléré par la Commission de contrôle.

AU CENTRE POMPIDOU, du 8 au 11 décembre, Troisièmes Rencontres du Cinéma direct : « L'homme regarde l'homme », bilan 1976-77 du cinéma ethnologique et sociologique, projections et débats sur le thème : « Minorités et Cinéma ». Demander la documentation à la bibliothèque du Centre Pompidou, 75191 Paris Cédex 04.

UN ACCORD DE COPRODUCTION entre la France et la Suisse a été signé le 22 juin à Berne et prévoit les modalités des coproductions et des échanges de films entre les deux pays : cet accord se révélait particulièrement nécessaire du fait de la multiplication des coproductions franco-suisses depuis quelque temps.

EN ITALIE, diminution de la fréquentation cinématographique entre 1975 et 1976 : 11,5 %, 59 millions de spectateurs en moins. C'est pas gai...

NOUVEAU BUREAU à l'Association Française du Cinéma d'Animation. Président : Michel Boschet, délégué général : Raymond Maillet, vice-présidents : Marie-José Corajoud et Paul Dopff, secrétaires : Michel Saignes et Bernard Clarens, trésoriers : Pierre Guilbaud et Lionel Charpy. L'A.F.C.A. après admission de nouveaux membres en comprend maintenant 330.

BERTOLUCCI a lancé deux accusations contre son producteur Alberto Grimaldi : celui-ci aurait remis à la Paramount, pour la distribution aux Etats-Unis, une version de NOVECENTO amputée de près de deux heures contre la volonté du réalisateur et réduite à trois heures quinze ; de plus il aurait pratiqué ces coupures directement dans le négatif original et non pas sur un inter-négatif comme il est d'usage. Bertolucci accuse le producteur de rejoindre ainsi le clan de ceux qui ont ordonné la destruction du négatif du DERNIER TANGO A PARIS.

NOUS NOUS DEMANDIONS, page 7 de notre n° 60, si une diffusion en province du gros programme « Beatles Show » avait été envisagée. Nous voilà rassurés : un lecteur nous signale que le « Rallye » de Rennes a projeté l'ensemble dès le mois de juin.

ROBERTE, CE SOIR, film avorté à la veille du début du tournage par suite d'un défaut de financement, a suscité une polémique entre son réalisateur, Pierre Zucca, et son producteur français, Hubert Niogret : le cinéaste s'étant plaint d'avoir été victime de « l'habitude (prise par les producteurs) de laisser aux réalisateurs le soin de financer leurs films », le directeur de Filmoblic déclare que la suspension du tournage a été rendue inévitable par la défection de dernière minute de son coproducteur canadien, ami personnel du réalisateur.

LES ETUDIANTS DE L'I.D.H.E.C., inquiets des déclarations de M. Michel d'Ornano sur son « intention de modifier les structures et les méthodes » de l'Institut et des projets du gouvernement qui veut regrouper les différents secteurs de la formation audiovisuelle (I.D.H.E.C., I.N.A., Ecole Louis-Lumière), ont élaboré en assemblée générale un texte où ils « affirment leur opposition à tout projet de suppression ou de regroupement aboutissant de fait à la remise en cause de l'existence (de l'I.D.H.E.C.) et à la liquidation de ses acquis propres ».

ROMAN POLANSKI, accusé par la justice américaine de fourniture de drogue à une mineure, de viol après usage forcé de drogue, de sodomie et de sexualité orale, plaide coupable de « relations sexuelles illicites avec une mineure » : de ce fait, les autres chefs d'accusation — qui pouvaient entraîner des peines allant jusqu'à la réclusion perpétuelle — tombent, mais le cinéaste, qui a opté il y a quelques mois pour la nationalité française, risque cependant jusqu'à dix ans de prison avec sursis et l'expulsion.

LA QUESTION a été interdit aux moins de 18 ans : Laurent Heynemann a vainement protesté contre cette mesure qui sanctionne un film se refusant à toute complaisance dans la description de la torture et qui lui enlève une bonne partie de son public potentiel. Par contre le ministre n'a pas entériné la même demande d'interdiction proposée par la commission de contrôle pour LE DIABLE PROBABLEMENT sous prétexte que le film de Bresson constituerait une « incitation au suicide ».

EN U.R.S.S. on vend 13 millions de billets de cinéma par jour (en France en 1975 un peu plus de 4 millions) dans 150 000 salles « commerciales » dont 30 000 gérées par les syndicats. Environ 50 000 autres salles (usines, écoles, maisons de la culture) donnent des spectacles gratuits et ne sont donc pas comptabilisées.

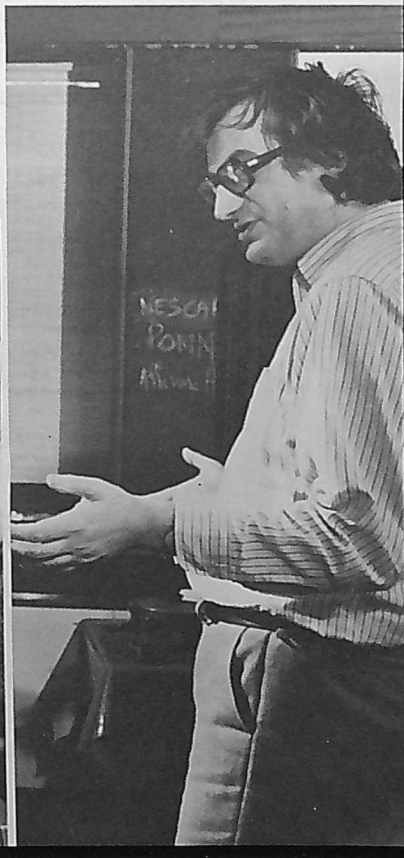
ON TOURNE EN FRANCE : PREPAREZ VOS MOUCHOIRS, de Bertrand Blier, LIENS DE SANG, de Claude Chabrol, ROMANCE, d'Alain Cavalier, ON PEUT LE DIRE SANS SE FACHER, de Roger Coggio, NOUS IRONS TOUS AU PARADIS, d'Yves Robert, LA VIE PARISIENNE, de Christian Jaque. Entre autres...

Abonnez-vous à ECRAN mais auparavant lisez attentivement notre page 80

Vers un nouveau réalisme ?

LE CINEMA DE

bertrand tavernier



EN quatre longs métrages, Bertrand Tavernier s'est taillé une place importante dans le cinéma français. Son œuvre (avec quelques autres) est peut-être en train d'y constituer un nouveau courant réaliste fondé sur une synthèse de qualités demeurées jusqu'alors le plus souvent éparses. C'est pourquoi nous lui consacrons un dossier assez copieux pour être publié sur deux numéros.

Il n'est pas certain que B.T. et moi (disons-le d'entrée) nous fassions la même idée de son œuvre qui, pour ce qui me concerne, répond assez bien (malgré certaines réserves secondaires) au type de cinéma que j'aime et que je défends, et qui fait encore trop défaut dans le septième art français. Non qu'il s'agisse (on le dit clairement dans l'entretien qui suit) d'ériger sa démarche en modèle contraignant. D'autres sont possibles, souhaitables. Mais il m'apparaît qu'elle devrait répondre à l'attente de ceux qui désespéraient que le cinéma français, à la différence du cinéma italien, fut capable de prendre en compte les grands problèmes de notre société. Si elle se développe au rythme qui est la sienne depuis 1972, l'œuvre de Bertrand Tavernier appellera une étude plus approfondie et plus complexe. Pour l'heure, parmi ses caractéristiques majeures, je relève les quatre que voici :

UN CINEMA COHERENT

Au premier abord, la thématique de ses films est extrêmement diversifiée. Ils renvoient tous pourtant à une inspiration politique commune. L'HORLOGER DE SAINT-PAUL décrit des relations délicates entre un père et son fils mais c'est aussi une évocation de l'antagonisme entre deux conceptions de la société après 1968. QUE LA FETE COMMENCE offre un tableau d'une période historique — celle de la Régence — mais c'est aussi (comme chez Manceron) une réflexion sur le Pouvoir quelques décennies avant 1789. LE JUGE ET L'ASSASSIN rapporte un cas clinique mais c'est aussi un portrait des différents appareils répressifs établis sous une IIIe République née de l'échec de la Commune. DES ENFANTS GATES, enfin, relate la lutte d'un comité de locataires contre un propriétaire abusif mais c'est aussi une méditation sur un aspect de la réalité française sous la Ve République et du rapport de classes sur laquelle elle repose. D'une certaine façon, ces quatre films se situent plus ou moins à des périodes de transition et sont de nature à susciter aujourd'hui des débats sur la fonction du Pouvoir comme sur la notion de responsabilité personnelle. Il est donc clair qu'à travers des sujets délibérément différents, Bertrand Tavernier poursuit une

L'HORLOGER DE SAINT-PAUL

même quête motivée par une préoccupation idéologique et une sensibilité plastique caractérisées. J'aime profondément la façon qu'a Bertrand Tavernier d'utiliser la sève populaire pour nous faire vivre en compagnie de personnages souvent admirablement campés qui ont le mérite de ne pas s'inscrire dans la mythologie d'un auteur solipsiste mais de porter des préoccupations plus générales. S'il faut reprendre une catégorie cinéphilique, Tavernier est-il un « Auteur » ? Oui, dans la mesure où chacun de ses films porte la marque d'un univers cohérent. Mais c'est un auteur au sens où Gramsci parlait d'intellectuels organiques pour définir ceux, écrivains ou artistes, qui s'attachent à exprimer une aspiration collective donnée au lieu d'ériger leurs états d'âme narcissiques en bréviaire de la psychologie universelle (comme le fait Bergman dans beaucoup de ses films, par exemple).

UN CINEMA EMINEMMENT FRANÇAIS

Tous les films de Bertrand Tavernier sont profondément enracinés dans la réalité nationale. Tant il est vrai que ce n'est pas en faisant un cinéma apatride (Thomas Guback dit « mid-atlantic ») que l'on peut accéder à une communication internationale mais au contraire en plongeant ses racines dans le terreau d'une culture individualisée. Cette dimension n'a rien ici de cocardier puisqu'elle vise à une contestation d'une classe dirigeante de l'une ou l'autre époque à travers son idéologie officielle ou latente. Et elle n'a rien d'abstrait car elle est toujours située dans un contexte régional accusé : Lyon, la Bretagne, différents types de campagnes ou de petites villes de province, et même Paris dans DES ENFANTS GATES apparaît sous un jour inédit dans le cinéma français. C'est dire que ce cinéma est étranger à cette « Qualité France » faite de superficialité et de tape-à-l'œil, de parisianisme futile aussi, que la Nouvelle Vague, qui prétendait la combattre, n'a fait que maquiller en l'habillant d'une autre défroque. A cet égard, il n'est pas fortuit que Bertrand Tavernier ait recouru à Aurenche et Bost pour plusieurs de ses scénarios, donnant à leur inspiration un nouveau souffle en même temps qu'une nouvelle aire d'expression. On mesure combien avaient été injustes, voici vingt ans, les attaques de Truffaut (dans « Arts » et les « Cahiers du cinéma ») contre les scénaristes dont il n'aimait pas au fond l'orientation politique, ainsi que l'a excellemment démontré John Hess dans les n°s 3 et surtout 4 de la revue nord-américaine « Jump Cut ». J'en recommande chaudement la lecture à ceux qu'intéresse le cinéma de Tavernier.

QUE LA FETE COMMENCE

UN CINEMA LARGEMENT POPULAIRE

Toucher les gens non seulement par l'esprit mais aussi par le cœur : tel est l'objectif des cinéastes qui travaillent, seuls ou collectivement, dans le cinéma que l'on appelle militant, ou d'intervention. Malheureusement les Journées de Rennes l'on encore prouvé, ils y parviennent trop rarement, limités qu'ils sont (en partie pour une question de budget) par une esthétique balbutiante qui renonce trop volontiers à l'attrait de la fiction. D'intervention, plusieurs des films de Bertrand Tavernier le sont assurément mais grâce à une mise en scène qui ne refuse pas la notion de spectacle ils atteignent plusieurs centaines de milliers de spectateurs : ce qui reste tout de même, quels que soient les mérites éventuels d'un cinéma plus expérimental, la vocation de tout film, n'est-il pas vrai ?

Ce caractère populaire, ce cinéma le doit en grande partie, me semble-t-il, à une assimilation intelligente des mécanismes de représentation du meilleur cinéma nord-américain. On connaît l'admiration que l'auteur a toujours portée au cinéma d'outre-Atlantique (il en parle ci-après). Si mon point de vue sur le cinéma U.S. diffère certainement de celui de Bertrand Tavernier (nous avons passé un nombre respectable d'heures à en débattre !), il ne m'en plaît pas moins de faire observer qu'il a su non pas copier, non pas plagier, non pas réutiliser tels quels, mais réellement reprendre après les avoir pensés et repensés les mécanismes de représentation de ce cinéma dont l'expérience est si riche et si multiple. A la différence de ce que font Costa-Gavras et Yves Boisset dans certains de leurs films (surtout Z et LE JUGE FAYARD DIT LE SHERIFF) ici « l'étranger sert véritablement le national » et en fonction d'une dialectique toute brechtienne la volonté d'exprimer des contenus nouveaux a fait naître une esthétique elle aussi nouvelle (sur un certain plan) dans le cinéma français. Sur cet apport, Bertrand Tavernier s'explique aussi dans l'entretien, en ajoutant d'autres influences comme celle de Renoir de qui le rapproche un sens de l'atmosphère qui nimbe ses films d'une aura sociale et affective toujours attachante et parfois envoûtante.

UN CINEMA PROFONDEMENT POLITIQUE

Depuis une dizaine d'années, un certain terrorisme idéologique, stalinien à sa manière, voudrait que la qualité de film politique soit refusée aux œuvres qui ne s'évertuent pas à désarticuler tout récit et à dynamiter toute dramaturgie (données que l'on qualifie un peu rapidement de « bourgeoises » !). J'ai déjà dit combien cette attitude me paraissait résulter

LE JUGE ET L'ASSASSIN

d'une perversion idéaliste du concept brechtien de « Verfremdung » (distanciation). Il faudra un jour organiser un colloque sur ce thème... Il est probable que l'on puisse dégager des leçons profitables des exercices de style qu'engendre dans la plupart des cas l'obsession névrotique de la « déconstruction » mais « faire politiquement des films politiques » ne saurait se résumer à agencer des innovations stylistiques autour d'une absence de contenu véritable (et par parenthèse la preuve qu'il est possible de distinguer, à un certain niveau, le contenu de la forme c'est que deux réalisateurs différents ne tournent pas, sur un même sujet, deux films identiques). Quoi que l'on ressasse dans certains cénacles, le cinéma fut, est et restera un spectacle, si possible populaire. C'est le mérite de Hollywood de l'avoir de tout temps compris. Que Tavernier me pardonne mais si j'aime, avec plus ou moins d'ardeur, chacun de ses films, c'est que tout en possédant la vertu d'être spectaculaires et l'art de raconter des histoires, ils ne sont pas pour autant, comme l'est tout un cinéma hollywoodien, séparés de la vraie vie par un rideau de facticité, un écran d'irréalité. Et que, par contre, comme tout un cinéma italien, bien qu'avec moins de panache peut-être, il sait nous donner à voir des pans de notre existence collective et nous permettre de la connaître plus intimement en la reconnaissant sensiblement.

Oserai-je ajouter que ses films, mais surtout le dernier qu'annonçait de ce point de vue la fin du troisième, correspondent parfaitement à ce (fameux ?) « troisième cinéma » pour lequel je milite parce qu'il vise à restituer du monde tel qu'il est une vision intuitive et juste qu'il nous fait partager aussi la vie quotidienne de gens ordinaires à travers des personnages actifs qui cherchent — difficilement — le chemin d'un avenir différent en s'efforçant de concilier les problèmes nés des aspirations collectives et des préoccupations individuelles. On observera à ce propos — trait significatif — combien les personnages féminins des ENFANTS GATES diffèrent profondément des « nénettes » décervelées mais baisables qui constituent 90 % des rôles de femmes dans le cinéma en place, en particulier français (même et surtout quand il s'affiche moderne et déconstruit).

Tels sont pour moi quelques-uns des éléments d'approche de l'œuvre de Bertrand Tavernier dont l'esthétique nationale/populaire contribuera peut-être au développement d'un nouveau courant de réalisme dans le cinéma français.

Ceci étant, nous sommes en démocratie libérale avancée (à ce qu'on dit) : en conséquence d'autres lectures sont certainement envisageables...

Guy HENNEBELLE

DES ENFANTS GATES

ENTRETIEN AVEC BERTRAND TAVERNIER

LE GOUT DU CINEMA

Comment es-tu venu au cinéma ?

Mon premier contact avec le cinéma, je l'ai eu en tant que spectateur. Puis à la Sorbonne où, après propédeutique, j'ai commencé mais non achevé des études de droit, j'ai contribué à la fondation d'un journal pour lequel j'ai interviewé Jean-Pierre Melville. Nous sommes devenus assez amis et il m'a beaucoup aidé. Mes parents m'avaient mis un marché en main : ou bien je faisais des études qu'ils me payaient ou bien je devais leur payer un loyer. Je leur suis assez reconnaissant de cette attitude. J'ai été acculé de la sorte à chercher du travail. C'est ainsi que j'ai fait des tas de boulots, assurant par exemple le maximum de piges dans des revues. Il me fallait me débrouiller. J'ai été assistant de Melville. Je suis devenu ensuite attaché de presse chez Georges de Bauregard qui, à l'époque, produisait beaucoup de films de la Nouvelle Vague. Puis je suis devenu attaché de presse indépendant.

Tu as aussi tourné deux courts métrages.

Oui, lorsque j'étais encore chez de Beauregard. Ils sont assez mauvais, très impersonnels. Ce sont deux sketches policiers, très imités du cinéma américain de l'époque, par lesquels j'ai toutefois appris les rudiments du métier. Ça m'a beaucoup servi d'apprendre à raconter une histoire en vingt minutes, d'autant que j'ai eu d'excellents techniciens, comme Coutard. Le premier s'appelait LE BAISER DE JUDAS et faisait partie du film LES BAISERS, qui a dû faire 1.800 entrées à Paris. Les autres sketches étaient de Bernard Toublanc-Michel, Claude Berri, Jean-François Hauduroy et Charles Bitsch. Moi j'aimais bien ce qu'avaient fait Berri et Bitsch. Le second film avait pour titre générique LA CHANCE ET L'AMOUR dont les auteurs étaient Eric Schlumberger, Bitsch, Berri, et moi.

Comment concevais-tu ton travail d'attaché de presse ?

Avec Pierre Rissient, nous avons essayé de choisir uniquement les films qui nous plaisaient. Et nous faisions ce travail moins en publicitaires qu'en critiques. Je me disais qu'il était plus efficace de faire parler d'un film dans toutes les revues que de lui consacrer un seul papier moi-même. Il me permettait d'approfondir certains points de l'histoire du cinéma en dévoilant par exemple la réalité économique derrière le tournage des films. J'ai toujours pensé que le critique dévait éviter absolument de s'enfermer dans une tour d'ivoire et garder les yeux ouverts sur le monde. Je trouve épouvantable le critique qui se contente de consacrer un article à un film et puis terminé ! Un critique doit aussi contribuer à faire sortir les films.

ATTACHE DE PRESSE

Sur combien de films Rissient et toi avez au total été attachés de presse ?

Je ne sais pas. Trois cents peut-être. Entre 1956 et 1973, nous en avons sortis trois par mois. Je crois que nous avons été les premiers à nous occuper des films d'une certaine façon. Nous connaissions vraiment bien le cinéma tous les deux et nous connaissions ainsi les tenants et les aboutissants des films que nous sortions. En général nous sortions surtout les films que nous aimions mais il nous arrivait aussi d'en sortir certains que nous aimions moins, pour des questions d'amitié ou d'autres raisons. Disons qu'à 75 % nous avons sorti des films que nous aimions.

Dans cette mesure, il n'y avait donc pas incompatibilité entre ton activité de critique et d'attaché de presse ?

Non. Même quand nous avons pris des films que nous aimions moins. C'était souvent pour préciser, pour éclairer certains points de l'histoire du cinéma. Ainsi le TRAIN SIFFLERA TROIS FOIS (que je n'aimais guère) nous avait permis de faire réaliser une série d'entretiens avec Carl Foreman et ainsi de mettre en évidence tout le rapport du film avec la liste noire et le maccarthysme, qu'il visait à dénoncer à travers l'allégorie du scénario. De même pour JOHNNY GOT HIS GUN (qui contient à mon avis des faiblesses de mise en scène) : il me passionnait de rencontrer Dalton Trumbo. Je n'écrivais pas de papier sur les films que nous sortions mais je publiais des entretiens qui quelquefois précédaient les critiques proprement dites.

CRITIQUE

Pourrais-tu définir aujourd'hui ce qu'était ta démarche en tant que critique ?

Sur certains points elle a un peu changé. Je ne me suis jamais considéré vraiment comme un critique. D'abord je ne parlais que des choses que j'aimais profondément. Ensuite ce qui m'intéressait le plus, c'était le domaine de l'interview. J'aimais faire le portrait des gens. Avoir des contacts avec les cinéastes, les scénaristes. J'ai écrit dans « Cinéma 59, 60, 61 » puis petit à petit dans beaucoup de revues : « Positif », « Les cahiers du cinéma », « Présence du cinéma ». Contrairement à d'autres, je n'ai jamais changé de style ni d'idées en fonction de la revue dans laquelle j'écrivais. On savait que j'avais un certain goût pour certains auteurs et c'est ainsi que j'arrivais à placer des articles sur eux dans des revues et des journaux comme « Les Lettres Françaises » ou « Combat ». Je ne me suis jamais considéré comme un théoricien. J'essayais d'avoir

une approche pragmatique des faits et des choses, de replacer un film dans son contexte historique, politique et social. C'est ainsi que je me suis intéressé par exemple à la « liste noire » aux U.S.A. Et petit à petit, en faisant mon éducation de spectateur, je découvrais la politique. C'est pourquoi je ne suis pas très d'accord avec certaines analyses qui condamnent le cinéma-spectacle comme foncièrement aliénant. Moi, les westerns de Daves m'ont incité à m'informer sur le génocide des Indiens, par exemple. De même, les films des auteurs « liste noire » concernent très clairement les contradictions qui se posent entre la volonté d'expression d'un cinéaste et un système politique et j'y ai découvert en même temps que dans le cinéma muet soviétique deux approches complémentaires d'un langage politique.

Tu avais fondé un ciné-club aussi.

Oui, quand j'étais encore attaché de presse, avec des amis comme Bernard Martinand (qui est maintenant programmateur à « La Clé ») et Yves Martin (qui est un remarquable poète), nous avons fondé le « Nickel Odéon » pour montrer des films qui ne sortaient pas. C'étaient surtout des films américains mais nous nous passionnions aussi pour le cinéma français, le cinéma soviétique à la cinémathèque.

Pourrais-tu résumer aujourd'hui ce que fut pour toi l'apport du cinéma américain ?

D'abord on devrait parler de l'apport de cinéastes et non d'un cinéma dans sa totalité. Disons que la précision narrative, l'art de raconter que possèdent des metteurs en scène américains m'ont rendu concrets un certain nombre de problèmes esthétiques et éthiques. De la même façon que le jazz m'a peu à peu ouvert à la musique. Je crois d'ailleurs qu'il y a de grands rapports entre le cinéma américain et le jazz (Armstrong, c'est John Ford) mais les critiques de jazz, même et surtout les plus progressistes, ne commettent pas les bévues de critiques de cinéma parlant de la signification de certains films. Il faut aussi dire qu'on se passionnait pour ce cinéma parce qu'il était incompris, voire même rayé de l'histoire du cinéma et on en arrivait obligatoirement à surestimer certains films parce que personne n'en parlait. Cela continue d'ailleurs, quand on voit comment on passe à côté de certains films de Coppola, de Kershner... Ce qui me frappait à l'époque, c'était la manière dont certains cinéastes avaient su créer un langage populaire, structuré, et comment ce langage était plus ou moins assimilé ou détourné par des metteurs en scène de cultures différentes, européens (Preminger, Lang, Curtiz) ou typiquement états-uniens (Ford, Walsh). Je crois qu'il faut tenir compte de cela... Ne pas vouloir imiter, plagier, décalquer. Mais utiliser cet acquis pour aller de l'avant.

Alors que ton activité professionnelle (en tant qu'attaché de presse, nous disais-tu) t'a associé aux débuts de la Nouvelle Vague, dès ce moment pourtant tu as paru t'orienter vers un type de cinéma très différent...

Oui et je me souviens qu'aux « Cahiers du cinéma » j'avais commencé à avoir des discussions parce que je trouvais que leur approche n'était pas assez politisée pour mon goût. Je me souviens que j'avais écrit dans « Cinéma... » que LE PETIT SOLDAT était un film fasciste. Aux « Cahiers », je mettais dans la cote des points noirs à Rossellini, cinéaste qu'à l'époque je trouvais, et que je trouve encore, suspect. C'est pourquoi sans doute je me suis trouvé plus à l'aise à « Positif ». Peut-être étais-je un peu naïf, un peu simpliste dans mes prises de position mais je ne les renie pas tellement aujourd'hui. Mais c'est vrai que je trouvais un peu étroite la façon dont la Nouvelle Vague abordait certaines choses. Toutefois quand on parle de Nouvelle Vague, il faut s'entendre. Parle-t-on de la Nouvelle Vague des critiques ou de la Nouvelle Vague des cinéastes ? Par exemple j'avais été très ému par HIROSHIMA, MON AMOUR, ainsi que par LA TETE CONTRE LES MURS (mais Franju, est-ce la Nouvelle Vague ?). Ce qui me touchait, en tout cas, c'est une forme de cinéma populaire. Je me rappelle que l'on me blaguait un peu là-dessus aux « Cahiers ». Par exemple j'adorais le cinéma historique, les films de cape et d'épée. J'adore Dumas et Zévaco, je trouve ça formidable. Je me battais dans les revues là-dessus et l'on m'avait classé comme l'apôtre du cinéma-bis. Je trouvais dans ces films des beautés extraordinaires, pas seulement d'ordre esthétique mais d'ordre populaire : dans les mélodrames, par exemple, dans les films de Freda, de Cottafavi. Cela dit je connaissais aussi très bien Dreyer mais il faisait partie, pour moi, de ces auteurs dont on n'ose pas dire que les films vous ennuient mortellement. Allez dire que ORDET, vous trouvez ça emmerdant !

En tant que critique, j'ai toujours eu un goût pour les gens dont personne ne parlait. De même comme attaché de presse. Je ne sais pas si c'est un côté donquichottesque qui me poussait à me battre contre des moulins à vent ou le goût du paradoxe ? Je sais que ma liste des dix meilleurs films de l'année était toujours jugée excentrique et démente.

Etais-tu un critique frustré ? Quel bilan établis-tu de ta pratique critique ? Et penses-tu que tes films actuels sont dans la lignée, ou dans la logique, de l'échelle des valeurs qui était la tienne alors ?

Je n'ai pas de choses à renier dans l'ensemble. Je ne suis pas mécontent des entretiens que j'ai réalisés. Peut-être mitigerais-je aujourd'hui certaines de mes haines ou certains de mes enthousiasmes mais je ne rayerais rien. Quant à savoir si mes films actuels sont dans la lignée de mon échelle de valeurs quand j'étais critique, je ne me suis jamais posé la question. Je crois que si je les avais vus alors, je ne les aurais pas trop détestés (rires).

Comment as-tu décidé un beau jour de te lancer dans la réalisation ?

Je n'ai pas voulu continuer le métier de réalisateur après avoir tourné les deux sketches dont nous avons parlé car je sentais que je n'étais pas prêt. Je n'ai vraiment décidé d'abandonner mon travail d'attaché de presse que quand j'ai trouvé un sujet. Je voulais avoir un sujet que j'aimais vraiment. Je ne voulais pas faire un film de commande ni un exercice de style imposé. Je voulais réaliser un film qui me concerne. J'ai d'abord voulu faire BONNY ET LAFFONT sur la Gestapo française mais ça n'a pas marché car il y avait quelqu'un qui voulait traiter le même sujet. En outre, je voulais prendre Aurenche et

L'HORLOGER DE SAINT-PAUL

Bost comme scénaristes et la production n'a pas voulu débourser la petite somme nécessaire.

L'HORLOGER DE SAINT-PAUL

Ce fut donc L'HORLOGER DE SAINT-PAUL (1).

J'aime Simenon. Pas seulement pour sa façon de restituer l'atmosphère des milieux qu'il décrit mais aussi pour son écriture, qui est très belle. J'aime aussi sa manière de situer l'arrière-plan social : les métiers des gens, leur vie de famille. Même s'il est vrai qu'il est parfois un peu étroit et un peu misogyne. Ce qui m'avait emballé dans « L'horloger d'Everton » et avait déclenché en moi une profonde réaction émotionnelle, c'est la phrase qui racontait comment le héros apprenait au petit matin, tandis qu'on l'emmenait, que son fils avait tué un homme. J'avais aussi été ému par la fin : ces étranges rapports entre le père et son fils. Ce paradoxe m'a bouleversé et m'a incité à réfléchir sur le cheminement de cet homme. Et c'est ainsi que petit à petit j'ai eu envie d'adapter ce roman de Simenon. Mais j'ai balayé des pans entiers du livre pour ne conserver que des petites choses géniales dont l'auteur a le secret. Oui, j'ai éliminé des éléments qui ne m'intéressaient pas, comme le personnage de la femme de l'horloger, qui l'a quitté. Je trouve qu'il y a toujours dans les personnages de femmes chez Simenon un côté sous-vêtements âcres et odeur d'aisselles assez sordide. Son attitude envers les femmes est vraiment très trouble. Par contre dans les scènes que j'ai écrites, j'ai essayé de regarder du côté de Simenon en me demandant si ce que j'écrivais lui plairait ou non. C'est de cette façon que les choses se sont peu à peu imposées. Ainsi la création de nouveaux personnages, comme celui du policier. J'ai eu tout de suite l'idée de prendre Noiret pour le rôle du père afin de donner à son personnage un aspect moins conventionnel que chez Simenon où il était noir, sec et triste. Je trouvais plus beau de choisir quelqu'un comme Noiret pour camper ce personnage d'homme seul affrontant un drame qu'a priori on ne lui aurait jamais imaginé. J'ai eu recours à Aurenche et Bost et tous les éléments se sont mis à nourrir le schéma que j'avais construit initialement. Ce n'est pas seulement le point de départ que j'ai conservé (du livre) mais des tas de petites choses disséminées à l'intérieur. Outre des personnages, j'ai ajouté aussi de nombreux éléments que je tenais à mettre sur la France de l'époque et aussi la ville de Lyon où je suis né.

Ce qui m'a frappée dans L'HORLOGER DE SAINT-PAUL, entre autres éléments, c'est le couple père-fils, qui évoque d'ailleurs un peu le couple mère-fils dans LE JUGE ET L'ASSASSIN bien que dans ce second film ce soit plus satirique...

Ah, mais c'est très différent. Dans LE JUGE... la mère est complètement possessive. Alors que dans L'HORLOGER... on peut penser au contraire que le père n'a jamais eu ce défaut. Je trouve que ces deux « couples » sont antithétiques.

Sans doute mais ce que je voulais souligner, c'est qu'au cinéma les rapports parents-enfants sont souvent très conventionnels, ou inexistants, alors que dans ces films...

J'ai voulu éviter de reproduire des archétypes conventionnels. Du genre : « Ah évidemment, ce père avec l'éducation qu'il a donnée à son fils, ce n'est pas étonnant ce qui lui arrive, etc. ». Dans L'HORLOGER... les choses sont plus complexes. Je voulais éviter que l'on puisse réduire le film à un conflit de générations. En aucun cas, ce n'est pour moi un conflit de générations qui fonde l'argument du film. Ç'aurait pu être aussi bien le problème d'une femme par rapport à son mari. Je voulais éviter une attitude cayattisante,

(1) Voir critique et entretien dans notre n° 21 et « En V.O. » dans notre n° 23

le film à thèse. Et en même temps je voulais que quelque chose reste un peu secret dans ce film, que tout ne soit pas dit, ou pas complètement formulé pour que les spectateurs aient à se poser des questions. En effet j'avais étudié un grand nombre de cas semblables à Lyon et j'avais remarqué que dans toutes les affaires subsistait toujours un côté opaque qu'il était difficile de pénétrer.

L'HORLOGER est aussi un film dans lequel s'opposent deux conceptions du monde, ou de la société. Tout à l'heure cependant tu as dit que c'était un film dans lequel on voit la révolte d'un fils contre son père. De mai 68 on a beaucoup écrit qu'il avait exprimé la révolte des jeunes contre leurs parents, etc...

J'ai dit que c'était un film sur les problèmes d'un père par rapport à son fils mais pas un film sur le conflit de générations. C'est différent.

Mais ces deux générations qui apparaissent dans le film ont tout de même des conceptions du monde différentes, voire antagonistes. Faisons-nous l'avocat du diable : ne pourrait-on reprocher à ton film de reposer malgré tout davantage sur un conflit de générations que sur une lutte de classes ?

C'est possible mais, pour moi, plus qu'un conflit de générations ou qu'une lutte de classes, le film exprime un problème d'éducation morale.

Je voulais prendre, à travers ce film, le contrepied de deux clichés. Premier cliché : la morale qui veut que dans tout un cinéma français ce soit les vieux qui fassent la leçon aux jeunes, genre Gabin assurant à un jeunot : « Ouais, t'es révolutionnaire à vingt ans mais tu verras plus tard, tu changeras d'avis ». Second cliché : l'héroïsme. J'ai voulu, à dessein, montrer une forme d'héroïsme quotidien. L'héroïsme de quelqu'un qui, sans slogans, sans drapeaux, suit un cheminement à lui tout seul, un tout petit cheminement qui va du simple fait de passer un feu de croisement au rouge au fait de déclarer en plein tribunal qu'il est solidaire de son fils qui a tué un homme. Je voulais raconter cette histoire qui me paraît être une invitation à la tolérance, une invitation à mieux regarder autour de soi : premières vertus de tout acte révolutionnaire. Je ne sais pas jusqu'où cela peut mener mais je suis convaincu que c'est positif. Je tenais absolument à ce que la démarche demeure modeste, réelle, précise, exemplaire. Il faut croire que cette démarche du héros principal était très forte puisqu'elle a été rejetée par un grand nombre de spectateurs. Philippe Noiret et moi-même avons reçu des coups de téléphone anonymes qui nous injuriaient. Il se peut cependant que l'aspect des relations entre le père et le fils cache quelque peu la dimension que j'ai voulu donner au problème. C'est un risque que l'on court toujours quand on tourne un film : n'être compris qu'en partie. Ainsi certains n'ont vu de L'HORLOGER... que la face « lyonnaise », etc. Je crois que lorsqu'on tourne un film, il faut être à la fois très orgueilleux (parce qu'on va toucher beaucoup de monde) et très modeste (car 15 % seulement du film proprement dit sera sans doute pleinement compris par l'ensemble des spectateurs). Aurenche me confiait que Cocteau lui avait dit après LE DIABLE AU CORPS que « tout succès repose sur un malentendu ». Il ne faut pas s'attendre à ce que tout le sens d'un film soit pleinement compris par tout le monde.

LA DIRECTION D'ACTEURS

Comment conçois-tu la direction d'acteurs ?

J'essaie de créer sur le plateau un climat de liberté totale, en me refusant à toute forme de censure. Je m'efforce de faire en sorte que les acteurs s'expriment totalement, qu'ils se sentent très à l'aise. En général on rigole beaucoup pendant le tournage, même pour les scènes dramatiques. Il s'agit que le comédien puisse me donner tout ce qu'il a envie de me donner. Je me réserve en dernière instance le droit de conserver seulement de ce qui me convient. Renoir procédait de cette façon : il voulait mettre les gens en confiance. Avant le tournage, les acteurs et moi nous réunissons pour lire les dialogues à l'italienne, sans intonations. Chacun fait toutes les suggestions qui lui viennent à l'esprit à la lecture. On se revoit ensuite deux ou trois fois, éventuellement on relit certains passages. On ne vas pas jusqu'à répéter mais déjà s'esquissent les personnages. J'utilise beaucoup ce que j'appelle la méthode indirecte, c'est-à-dire que je parle avec mes acteurs d'un tas de choses qui n'ont pas forcément de rapport avec le scénario mais qui peuvent contribuer à donner des idées.

Tu ne leur mimes pas ce que tu attends d'eux ?

Quelquefois, sl. Des gens ont été frappés, paraît-il, par la présence dans L'HORLOGER... de certaines mimiques de Noiret, qui viennent de moi. Mais je n'aime pas trop ça. C'est Lang qui disait qu'il ne tenait pas à voir une douzaine de petits Lang sur l'écran. Ce que j'essaie de faire, c'est épouser les mouvements des comédiens afin qu'à aucun moment ils ne se sentent brimés par la technique. C'est à moi de me débrouiller. J'ai un chef opérateur qui fait le cadre en même temps et qui peut suivre les acteurs sans se préoccuper des marques. J'éprouve une grande jouissance physique à voir jouer des comédiens. C'est pour moi une grande passion. A tel point qu'il m'est arrivé par exemple dans LE JUGE ET L'ASSASSIN de demander aux comédiens de rejouer une scène alors que ce n'était pas vraiment nécessaire. Je fais des répétitions mais avec Noiret, par exemple, c'est simplement une base de travail. C'est quelqu'un à qui il n'est pas besoin d'expliquer dix mille choses (alors que certains ont besoin qu'on leur psychanalyse leur personnage). Avec Noiret, nous avons souvent une sorte de langage codé. Il suffit que je lui dise deux ou trois choses, pas nécessairement sur le film, mais à propos d'un autre acteur dans un autre film et ça y est.

N'as-tu pas été gêné au début par ton manque d'expérience technique ?

J'ai toujours eu envie de m'exprimer par la mise en scène, d'obtenir une expression à travers un mouvement de caméra, un cadrage, un plan, une manière de montrer un personnage. Non je n'ai jamais vraiment été gêné par la technique. Au départ j'ai commis quelques erreurs, comme tout le monde, mais grâce à mon équipe j'ai pu pallier les plus grossières. Aujourd'hui encore il y a des choses que je ne connais pas. Il m'arrive

DES ENFANTS GATES

CONTEMPORAIN A MORT !..

Paris 1977. Ses H.L.M., ses supermarchés. Sa population, ses couples, ses problèmes. Des hommes et des femmes qui se groupent pour défendre leurs droits contre les abus d'un propriétaire. La politique gouvernementale qui autorise ledit propriétaire de huit cents immeubles à s'engraisser sur le compte du petit bourgeois en forçant les loyers et les charges. Un homme, Bernard (Piccoli) qui vient s'isoler dans le H.L.M. pour écrire un scénario. Une jeune femme, Anne (Christine Pascal) chômeuse, noue une relation amoureuse avec Bernard et la remet en question. Flux, reflux, le politique, le social, l'affectif forment les étages du film. Tavernier, maître d'œuvre, équilibre les masses. DES ENFANTS GATES est une architecture communicante où le social renvoie au personnel, le sexuel au politique.

C'est de l'anthropologie structurale. On savait déjà que Tavernier, seul dans le cinéma français, avait ce mouvement de phare qui balaye de son rayon le particulier et le général et ne sacrifie jamais l'un pour l'autre. Ses deux films historiques l'ont mené à regarder aujourd'hui notre Histoire. « Contemporain à mort », dit Michel Aumont en se moquant. C'est cela. Une Histoire du quotidien des Français. L'espèce humaine est subdivisée : quinze personnages. Les lieux multipliés : cinquante-trois décors. Tavernier entrecroise les intrigues, ne lâche ni le scénario de Bernard ni le comité des locataires. Du lit à la conférence de presse, le débat politique se poursuit. Les pièces s'emboîtent, au sens propre comme au sens figuré. Les acteurs (tous bons) ont des couleurs individuelles (dame seule, père de famille nombreuse, couple routinier) mais qui s'insèrent dans l'édifice général. Seul le cinéma américain (Welles, Altman) sait se disperser ainsi pour mieux rassembler. Comme dans les jeux suédois, la boule ronde d'une société malade est faite d'une infinité de petits cubes imbriqués les uns dans les autres.

Ce qui fait l'intérêt particulier des ENFANTS GATES, c'est le personnage que plante Tavernier au cœur du cube : une femme. Revenant à cette vérité historique (voir la récente « Histoire du Féminisme » de M. Albistur et D. Armogathe) que la lutte des femmes a précédé la lutte des classes, il lâche une trublionne dans le décor : Christine Pascal. Elle participe à la lutte collective et, sur le plan de sa relation avec Bernard, elle remet l'affect et le sexe en question. Chômeuse, célibataire, sans structure de soutien, elle dérange le confort bourgeois de Bernard. L'entame. Elle conteste les rôles et les stéréotypes obligés de la femme : pourquoi « maîtresse » ? Pourquoi « docile ? ».

Sa présence remet en cause l'existence des

encore de me perdre dans les raccords de regards. Mais il y a des gens qui connaissent parfaitement la question, la scripte par exemple à qui je fais confiance. Dans le contrat de L'HORLOGER... il y avait une clause qui précisait que si j'avais un tiers de retard à la fin du temps de tournage prévu, j'étais viré. Je ne pouvais donc perdre une minute. Il m'a fallu me jeter à l'eau. Le premier jour du tournage, je me suis planté... mais nous avons terminé avec deux jours d'avance. Je tourne toujours mes films très vite. DES ENFANTS GATES a été tourné en vingt-six jours. Je tourne jusqu'à sept minutes et demie utiles par jour. Ainsi dans DES ENFANTS GATES. C'est un rythme assez insensé. Une des premières qualités pour un metteur en scène est de savoir être clair vis-à-vis de ses collaborateurs.

Possèdes-tu le style de tes films dans ta tête avant de les tourner ? Et quand tu les vois, t'arrive-t-il d'être surpris ? Comment te poses-tu le problème des mécanismes de représentation ? Est-ce que par exemple les mouvements de caméra sont prévus dès le stade du découpage ?

Il arrive que le style initialement prévu se modifie en cours de tournage ou pendant le repérage. En règle générale, mes scénarios ne comportent presque pas d'indications techniques. A quelques exceptions près, la technique je la trouve quand je vois les décors et quand je vois évoluer les acteurs à l'intérieur de ces décors. C'est alors que me viennent les idées. Il y a certains moments où j'ai l'impression que pour des raisons d'émotion esthétique, j'ai besoin d'avoir telle ou telle figure de style : je vois un travelling avant très rapide ou au contraire un plan fixe très long. Quelquefois aussi il arrive que telle scène me fasse penser à ce que sera celle qui la précédera ou la suivra. Les conditions de tournage, en extérieur surtout, font souvent que l'on modifie les choses. Une modification peut aussi intervenir à la suite d'un jeu inattendu de la part d'un comédien. Je crois que le propre d'un metteur en scène est d'être en permanence ouvert à tout ce qui se présente pour en tirer le meilleur parti. Disons cependant qu'en gros j'ai le plus souvent l'idée du film dans la tête avant le tournage. Je sais ce que je veux exprimer. Pour L'HORLOGER... par exemple, j'avais posé pour principe de base que le film devait épouser le rythme de Noiret : c'est son rythme qui devait fonder la démarche du film. Les mouvements d'appareil, la dramatisation visuelle, tout devait être axé autour de lui.

Il ne fallait qu'en aucun cas la technique vienne « accélérer » arbitrairement son personnage. Ce qui impliquait le refus des effets de montage. Il arrive quelquefois que l'on soit un peu déçu. Par exemple j'ai été déçu par les premiers rushes de L'HORLOGER... Il arrive que l'on aimerait retourner certaines choses. Ce qu'il faut pourtant, c'est penser le film de manière synthétique. Il ne faut pas envisager une scène ou un plan seuls, mais par rapport à d'autres. Je m'efforce toujours à ça.

couples. De la cellule familiale tapie derrière chaque porte du H.L.M. Elle est le ferment du film. Dès l'instant où elle parle de sa jouissance — la jouissance de la femme — elle ébranle les codes préétablis. Bernard n'est plus le phallus, le décideur. Il n'y a plus de colon et de colonisée.

Ce qui est très beau c'est que Bertrand Tavernier garde sur tous ces personnages — à l'exception du représentant du capital, le propriétaire — un œil généreux. Anne n'a pas raison et Bertrand tort. Elle n'est pas rose et lui gris.

Tavernier a travaillé, écrit le scénario des ENFANTS GATES en collaboration avec Christine Pascal et Charlotte Dubreuil.

Cela se voit. A la voix d'Anne, aux courtes apparitions bouleversantes de la femme légitime de Bernard, à ce qui sonne juste après tant de fausses images et de dialogues déformés. A l'équilibre qui règne dans le film côté hommes, côté femmes. Dans une interview du prochain numéro d'« Ecran », les trois auteurs expliqueront leur part respective dans l'élaboration du scénario. On a envie de croire que cela créera un précédent.

Dans notre cinéma compartimenté, les films traitent d'un cas socio-politique individuel : une grève, un mouvement, une forme de répression précise. Bertrand Tavernier est le premier à écrire l'histoire d'une ville comme elle se vit, dans son ensemble. Avec son angoisse, sa complexité, son comique. Sans rien masquer.

Tavernier, c'est Piranese. Mais sans le rêve. Il a construit DES ENFANTS GATES comme une vision du temps présent avec ses nervures et ses lignes. Ce qui est dedans est la vie. La réalité de Paris en 1977.

Claire CLOUZOT

France (1977)

Réalisation : Bertrand Tavernier.

Scénario et dialogues : Charlotte Dubreuil, Christine Pascal et Bertrand Tavernier. Images (Eastmancolor) : Alain Levent. Montage : Armand Psenny. Musique : Philippe Sarde. Chanson : Jean-Roger Caussimon et Philippe Sarde interprétée par Jean-Pierre Marielle et Jean Rochefort. Son direct : Michel Desrois. Production : Gaumont/Sara Films (Alain Sarde)/Films 66 (Michel Piccoli)/Little Bear Production (Bertrand Tavernier). Distribution : Gaumont.

Interprétation : Michel Piccoli (Bernard Rougerie), Christine Pascal (Anne Torrini), Michel Aumont (Pierre), Gérard Jugnot (Marcel Bonfils), Arlette Bonnard (Catherine Rougerie), Georges Riquier (Mouchot), Gérard Zimmerman (Patrice Joffroy), Claudine Mavros (la mère d'Anne), Geneviève Mnich (Guite Bonfils), Michel Berto (Muzard), Liza Braconnier (Danièle Joffroy), Florence Haguenauer (Anne-Marie Clairon), Thierry Lhermitte (Stéphane Lecouvette), Brigitte Cattillon (Valérie), Jacques Chieze (boucher), Daniel Fabre (Fabre), Andrée Tainsy (Mme Descombes), Michel Putterflam (Baraduc), Michel Blanc (le jeune homme de l'agence), Christian Clavier (le réalisateur TV), Martin Lamothe (Mathias), Olivier Granier (le petit ami d'Anne), Flore Fitzgerald (l'amie d'Anne), Pierre Valde (le monsieur du pressing), Isabelle Huppert, Daniel Toscan-Duplantier, Guy Braucourt, Guy Teisseire, Alain Sarde.

113 minutes.

Du point de vue des mécanismes de représentations, quelles leçons as-tu retirées du cinéma américain ?

Du cinéma américain, j'ai appris un certain type de rapport à la réalité. Je voudrais dire à ce sujet qu'étiqueter « hollywoodien » le cinéma américain, c'est souvent gommer son aspect national spécifique. Il y a des différences spécifiques dans le cinéma américain, qui tiennent à l'enracinement géographique de certains cinéastes dont certains sont typiquement de l'Est, de l'Ouest, de Boston. Personnellement dans les films américains réussis, je ne vois pas seulement l'aspect hollywoodien mais l'aspect « enracinement local ». Même quand la réalité décrite n'est pas vraiment la réalité, je distingue cet enracinement géographique, je distingue toute une mythologie sociale et politique bien précise. Spécificité que je ne retrouve pas, par contre, chez ceux qui essaient d'imiter ce cinéma-là pour l'adapter aux concepts européens. Alors je ne trouve plus que du vide. Ce que j'ai essayé de conserver du cinéma américain, c'est une façon de s'enraciner dans la réalité locale, qui fait, comme je le disais, que l'on peut à coup sûr déterminer les films qui viennent du Sud, ou de la Californie, ou du New-Jersey, y compris dans la démarche du récit.

Ce que j'ai essayé de retenir aussi, c'est le rapport que les films entretiennent avec certains genres. C'est pourquoi j'essaie de faire en sorte que mes films soient à la fois très enracinés dans une réalité sociale et très enracinés dans un genre de cinéma populaire. Un genre qui ait derrière lui toute une tradition. C'est pourquoi L'HORLOGER... (à part le prégénérique) commence par une scène typique d'une certaine forme de cinéma français. J'ai tenté de renouer avec Jacques Becker par exemple. J'aime les cinéastes qui, d'une certaine manière, apprivoisent le public en s'appuyant sur des schémas qui lui sont connu, familliers et utilisent alors les ressorts de la dramatisation d'un genre donné (outre Becker, citons Renoir, toute une série de films d'Ophuls). Il s'agit donc d'apprivoiser le spectateur pour l'amener, petit à petit, vers un endroit qui ne lui est pas coutumier.

AURENCHE ET BOST

Pourquoi cet intérêt pour Aurenche et Bost ?

Quand je travaillais sur le scénario de BONY ET LAFFONT, je cherchais à connaître des gens qui aient connu l'époque. Je me suis reprojeté les films d'Aurenche et Bost et j'ai été séduit par un grand nombre de leurs scénarios. En effet, même quand les films n'étaient pas réussis, j'ai trouvé qu'ils comportaient toujours des éléments de scénarios formidables. En outre à la différence par exemple de Jeanson qui cultivait le mot d'auteur giralducien, Aurenche et Bost étaient plus réellement cinématographiques. Beaucoup de leurs films m'ont étonné par la modernité de leur style. A tel point que je me suis souvent dit que j'aimerais les retourner. Il y a par exemple dans DIEU A BESOIN DES HOMMES des choses d'un anticléricalisme incroyable pour l'époque. J'ai trouvé aussi chez eux un goût pour l'histoire et certains sujets. J'aime bien leurs conceptions sociales. Ils n'étaient pas nombreux à les avoir à ce moment-là et eux n'ont pas changé ! Ils ont toujours été pour les pauvres, contre l'armée, contre l'Eglise, etc. Ce sont des gens formidables. De Bost qui est mort et qui, d'origine protestante, était noueux comme un cep de vigne, Aurenche disait qu'il était son Sénat ! Bost en effet avait été journaliste au Sénat et Aurenche avait coutume de dire quand nous avions écrit des scènes : « Maintenant allons les soumettre au Sénat ! » Et Bost, tel un couperet, faisait tomber les choses inutiles. J'ai eu souvent l'impression qu'Aurenche arrivait bouillonnant d'idées pour épater Bost ! Quand on l'a fréquenté, Bost était quelqu'un dont on avait envie d'avoir l'approbation. Ils sont l'un et l'autre très vigoureux, formidables et je me suis très bien entendu avec l'un et l'autre. Avec Aurenche aujourd'hui, qui est devenu un ami, je peux parler pendant des heures. Il raconte des tas de choses.

Que pensaient Aurenche et Bost des films tournés d'après leurs scénarios ?

Ils en aimaient certains, d'autres moins. Ils en détestaient quelques-uns. Ils trouvaient aussi que certains de leurs personnages avaient été édulcorés. Ils trouvaient par exemple qu'en ayant été tourner en Yougoslavie, TU NE TUERAS POINT avait perdu son côté français, ils regrettaient certains procédés de mise en scène. Mais par contre ils sont très fiers de LA TRAVERSEE DE PARIS. Mais ce sont des gens très modestes. Aurenche estime qu'il a écrit dix films intéressants dans sa vie mais qu'il a fait aussi des films alimentaires, comme NOTRE-DAME DE PARIS dont il n'a pas écrit un traître mot d'ailleurs. Ce qui m'a poussé à prendre Aurenche et Bost, c'est le fait d'avoir réalisé beaucoup d'entretiens avec des cinéastes américains qui souvent recouraient aux services de scénaristes d'une autre génération et qui ne les estimaient pas « démodés » pour autant. D'autre part sur le thème de L'HORLOGER... on s'est découvert des traits communs. Ils m'ont beaucoup appris et aidé, me disant par exemple : « Mais non à cet endroit le personnage ne peut pas prononcer cette phrase contre la police. Laisse-le donc vivre, ton personnage. Il va t'échapper. Il y a des moments où il ne voudra pas dire certaines phrases : alors, obéis-lui. Tu trouveras d'autres scènes où lui faire dire ce que tu veux. »

LES PERSONNAGES

Quels rapports s'instaurent avec les personnages que tu crées ?

On essaie d'aimer les personnages que l'on crée mais il y a des jours où ils vous énervent ! Aurenche, certaines fois, arrivait en disant : « Celui-là, il faut l'enlever, c'est un con, il faut le rayer, il est chiant. » Et puis subitement on s'apercevait que c'était parce qu'un trait particulier l'ennuyait et on repartait en changeant la scène. Je crois que ce sont des rapports très passionnels qui s'établissent entre un créateur et ses personnages. Ce qu'il faut, c'est éviter que ces rapports en viennent à oblitérer ce que tu veux dire, qui doit conserver une unité synthétique. Le contenu. Il faut parfois arriver à le dévier en le faisant passer par une voie inattendue, à travers un autre personnage, un autre épisode. Il faut savoir ne pas être théorique tout en gardant un esprit synthétique.

QUE LA FETE COMMENCE

Il s'agit de donner aux personnages une densité humaine et psychologique...

Sans donner pour autant dans le psychologisme. Je me suis fait attaquer une fois ou deux sous le prétexte que je ferais du cinéma psychologique. Il y a pourtant une différence entre le psychologisme et l'intérêt que l'on porte à des personnages. Dans la vie les gens m'intéressent énormément et je ne vois pas pourquoi ce ne serait pas intéressant dans un film. J'essaie d'expliquer aussi les personnages par leur conditionnement, leur environnement. Je tiens beaucoup à ce que ce qui n'est pas montré ait néanmoins une grande importance. Dans tous mes films, ce qui n'est pas dit ou pas montré est aussi important que ce qui est montré ! Il y a des faits que je ne veux pas expliquer : ainsi le suicide de Jean-Claude Brialy dans LE JUGE ET L'ASSASSIN. Il y a des choses que je ne veux pas approcher de manière psychologique : je les approche d'une manière émotionnelle certes, mais pas psychologique. Je porte une grande admiration à mes personnages mais pas à la façon dont on explique par exemple les héros de Corneille : par le culte de l'honneur et des notions périmées comme ça. Renoir sait camper des personnages d'une manière merveilleuse. J'ai été très content qu'un critique américain m'ait dit que Galabru dans LE JUGE... était au fond une sorte de Boudu homicide...

Ce qui te permet d'avoir cette attitude-là avec tes personnages (de ne pas trop les psychologiser par exemple) n'est-ce pas le fait que l'analyse porte aussi sur autre chose ?

Oui, ils sont tributaires de ce qui les entoure. J'essaie de montrer ce qui donne du poids à leur pensée et d'éviter qu'ils soient sèchement didactiques par rapport à une situation sociale et politique.

Et à ce propos, j'aimerais souligner que je ne prétends aucunement que ce soit la seule, ou la meilleure façon de procéder. Je ne veux pas ressembler à ces cinéastes qui posent ce qu'ils font en modèle pour tout le monde. Il y a des cinéastes qui font des choses que moi je suis incapable de faire, et qui me rendent fou de jalousie par moments. Et dans la critique, je pense qu'il faut se battre sur tous les fronts aujourd'hui : pour le cinéma expérimental, pour le cinéma militant, pour le cinéma spectacle, pour toutes les formes de cinéma. Il n'y a pas de raison d'en privilégier une. Toutes les formes de cinéma ont à gagner les unes des autres. Toutes ont des leçons à prendre des autres. Moi, en tout cas, j'ai appris des tas de trucs de Godard, de Marker, même à la limite de Duras. Le cinéma militant a des tas de choses à apprendre du cinéma du système et vice-versa. Je conçois très bien qu'on ne s'intéresse qu'à une forme de cinéma mais je n'admets pas que l'on veuille l'imposer à tout le monde. Par exemple dans les années 1968-70 certains ont commencé à prétendre qu'il ne fallait plus raconter d'histoire dans les films. Je ne comprends pas ceux qui décrètent : à partir de tel moment, on ne peut plus faire du cinéma comme avant ! L'histoire du cinéma ne s'écrit pas comme cela : le cinéma progresse par petits sauts. Il y a des gens qui apportent des éléments nouveaux parmi lesquels il faut trier ensuite, en prendre et en rejeter.

QUE LA FETE COMMENCE

Parlons de QUE LA FETE COMMENCE (2).

Je suis parti, pour ce film, d'une adaptation d'Alexandre Dumas que j'avais réalisée il y a longtemps, dès avant L'HORLOGER... Cette fois je voulais faire le contraire de Simenon en conservant cependant Noiret et Rochefort, mais dans des rôles opposés. J'ai une passion pour

(2) Voir critique et entretien dans notre n° 36.

l'Histoire. Michèle de Broca m'a fait confiance sur la base de ce scénario qui s'appelait « Une fille du Régent » en acceptant que je prenne Aurenche pour le retravailler. Nous avons lu des dizaines de livres sur la Régence, écrit des tas de scènes mais nous butions sur l'intrigue. Le héros et l'héroïne étaient inintéressants. Un matin Aurenche m'a dit : « Pourquoi ne réunirions-nous pas toutes les scènes qui nous plaisent pour en faire une chronique à la façon dont procède Manceron mais sans trop nous préoccuper de la ligne dramatique ? Nous verrons ce que ça donnera. » C'est de cette manière que nous avons donc procédé : pour nous faire plaisir. Petit à petit cependant une ligne dramatique a commencé à se dessiner. Tout en existant très réellement elle restait cependant disséminée dans le cours du film qui n'est donc pas devenu aussi linéaire que l'était L'HORLOGER. QUE LA FETE COMMENCE est un film d'une très grande liberté d'exposition. Alors que dans le premier, il n'y avait qu'une ou deux scènes sans Noiret, dans celui-ci il y avait des dizaines de personnages qui allaient dans tous les sens. Cela débouchait sur une chronique quotidienne, avec cependant un rythme.

Pourquoi cet intérêt pour l'époque de la Régence ?

Cet intérêt m'est venu par Dumas. Plus j'étudiais cette époque, plus je la trouvais formidable. C'était une époque de transition : le début de la fin d'une période historique. Il m'a semblé que sans que nous ayons besoin de les actualiser, un certain nombre de rapports sociaux et culturels apparaissaient aujourd'hui très proches de nous : inflation, colonisation, régionalisme breton. Et puis le personnage du Régent était fascinant. Son libertinage (au sens fort) rappelle les interrogations de Roger Vailland : cette attitude suicidaire, cette passion pour l'inconnu et cet anticléricalisme. Très modernes sont aussi les rapports entre cet homme et le Pouvoir. Bref je trouvais que le Régent était une figure dramatique formidable : voilà un personnage qui possède le Pouvoir et qui ne veut pas l'exercer, qui est conscient de tout ce qu'il faudrait faire et qui n'a pas la force nécessaire pour le faire. J'avais le sentiment d'avoir un personnage dialectiquement et moralement très intéressant, très riche. Petit à petit, sous une apparence très libre, le film a pris une forme très structurée. Ce n'est pas pour rien par exemple qu'il s'ouvre par des plans d'eau et de mer pour se clore sur un plan de feu. Ou qu'il commence par l'enlèvement de petites filles et qu'il se termine sur la mort d'une enfant. C'est progressivement que trois personnages se sont détachés qui représentaient trois attitudes par rapport à la politique : le Régent c'est le réformisme, l'abbé Dubois c'est le cynisme, et le Breton c'est l'idéalisme. Or aucune de ces voies n'est réelle. Ce trait me permettait de finir sur ma conclusion : le film s'achève sur un incendie et un plan de gens anonymes qui, eux, continuent l'histoire. L'histoire appartient à ces gens-là.

Quelle a été ta méthode d'approche de l'histoire ?

J'ai lu Michelet, Saint-Simon, les auteurs de l'époque, j'ai discuté avec des professeurs d'histoire, j'ai regardé Watteau et Hogarth et ensuite j'ai essayé de dégager ma propre interprétation. Un fait m'avait frappé. C'était que la seule exécution politique (celle des Bretons) à l'époque ait eu lieu le même jour que celle du comte de Horne, cousin du Régent. C'était la première fois que l'on mettait un noble sur la roue. J'ai réuni ces faits qui m'ont servi à la fin de sous-thème dramatique. Pour la mise en place, je procède de la façon suivante : on se trouve dans une pièce, bon, comment les gens à l'époque pouvaient-ils se comporter ? La pièce était chauffée par un feu de bois, donc les personnages doivent plutôt se placer comme ça ou comme ça. Il s'agit d'établir un rapport **réel** entre les gens et le décor, et non un rapport **culturel.** Il me semble à ce propos que dans certains films historiques on sent que les personnages entretiennent un rapport culturel avec le décor : ils semblent se dire « quelle belle chaise Louis XV ! ». Alors qu'à l'époque la chaise n'avait pas une fonction culturelle mais purement pratique. Il s'agit de retrouver le rapport quotidien aux objets comme ont su le faire au théâtre Vilar ou Planchon, de qui je me suis beaucoup inspiré sur ce plan. En fait, les gens qui m'ont le plus influencé sont des metteurs en scène de théâtre comme Strelher, Vilar, Mehmet, Ulusoy, Peter Brook.

N'as-tu pas rajouté des éléments commerciaux dans QUE LA FETE COMMENCE : les scènes érotiques ?

Absolument pas ! Elles ne durent que trois minutes et demie sur deux heures une minute. J'éprouve beaucoup de difficultés à tourner de telles scènes car je suis plutôt pudibond par nature. Elles me mettent mal à l'aise. Ce que j'ai voulu dans ce film, c'est retrouver l'incroyable verdeur du langage de l'époque, que l'histoire a trop souvent occultée. C'était la réalité, de même qu'on pendait les homosexuels et qu'on tondait les prostituées. Les orgies, je les trouve épouvantables ! En particulier celle qui se termine par la crise d'apoplexie du Régent. Jean Dutourd m'a reproché dans « Match » d'avoir jeté un regard de moralisateur sur ces scènes d'orgies. Je lui avais aussitôt envoyé le télégramme suivant : « Stupéfait apprendre Dutourd aussi grande connaissance orgies. Stop. Attention élection Académie Française. Stop. Tavernier. » Mais « Match » ne l'a pas publié ! Des phrases comme celle que prononce Marina Vlady : « Allons tirer un coup avant la messe » sont dans les récits de plusieurs historiens. Elles faisaient partie de la vie de ce milieu, de sa gaieté forcée.

(Propos recueillis par Guy et Monique Hennebelle et Michel Euvrard, et relus par Bertrand Tavernier.)

(à suivre)

Dans notre prochain numéro :
la fin de l'entretien ci-dessus et une étude de Gilles Cèbe sur les quatre films de Bertrand Tavernier

---

Le matin du magicien

george LUCAS et "STAR WARS"

par
Claire CLOUZOT

QUI a entendu des histoires sur George Lucas ? Qui a lu des interviews de lui dans la presse française ? Personne, en France, en fait, ne s'intéresse à George Lucas.

L'année où il vint à Cannes pour AMERICAN GRAFFITI, un critique français le poursuivit pour une interview mais ne parvint jamais à le rattraper. Quand Lucas raconte sa phobie des conférences de presse, on croit à sa sincérité.

Mais le meilleur moyen de le rencontrer, c'est d'aller là où il met ses pieds sur la table, fait joujou avec son monde : chez lui, en Amérique. Là, si on est bien recommandé, on a des chances.

C'est ce qui arriva avant la sortie américaine de STAR WARS en Californie. Un des auteurs du scénario du film de Coppola, APOCALYPSE NOW, m'avait donné la clé de son repaire. Cet endroit perdu à quelques kilomètres de San Francisco, ce petit bled californien nommé San Anselmo. Il l'a élu studio, c'est sa maison, son ranch, son foyer. Une sorte de vieille maison coloniale qui recèle des trésors de la technologie américaine, invisibles à l'œil du visiteur. « Vous la reconnaîtrez, m'avait-il dit au téléphone, c'est la seule maison qui a l'air d'être plus vieille que moi. » C'est très beau, en effet. Du chêne partout, des meubles d'un autrefois loin de STAR WARS. Au fond du fauteuil d'Emmanuelle, Lucas. Ses tennis aux pieds, les pieds effectivement sur la table. Sa voix à peine audible. Des modèles miniature d'autos, de fusées, de tanks, sur son bureau vide et bien propre. Des jouets pour un homme.

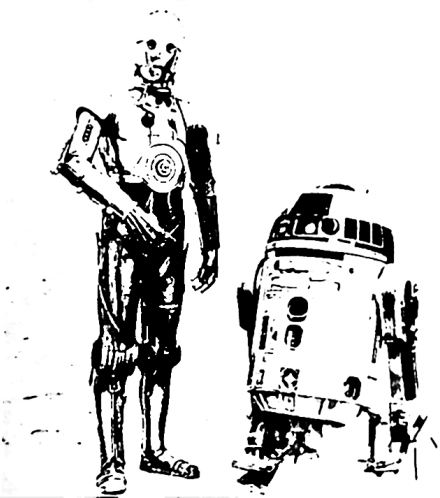
Mais voilà que cet homme a fait le film qui brise les records. A peine trente jours après sa sortie, il avait fait plus de 20 millions et demi de dollars. Il est sorti dans 360 salles. Le phénomène bouleverse les petits et les grands enfants de l'Amérique. Les queues font le tour des pâtés de maisons. Les jouets « Star Wars » inondent les foyers. Obi-Ben-Kenobi et R2 D2 sont aussi familiers que Batman. LES DENTS DE LA MER battues ! Le petit Lucas est un nouveau magicien. Il n'y a plus moyen de se cacher. L'épopée de STAR WARS retire George Lucas de l'ombre où il prenait le frais.

C. C.

THX 1138

AMERICAN GRAFFITI

STAR WARS



ENTRETIEN AVEC GEORGE LUCAS

Combien de temps avez-vous travaillé sur l'élaboration du scénario de STAR WARS ?

J'ai passé à peu près trois ans à écrire le scénario. J'ai écrit quatre versions, c'est-à-dire quatre histoires complètement différentes avant de trouver celle qui me satisfaisait. C'était très difficile car je ne voulais pas que ce soit de la science-fiction proprement dite. Je ne voulais pas tomber dans les conventions des films de science-fiction. Je voulais que ce soit vraiment un film d'imagination. J'avais de bonnes idées dans les premières versions, mais pas d'histoire solide, ce qui est un défi pour moi car je déteste les « intrigues ». La difficulté était de parvenir à trouver un fil conducteur. J'ai toujours beaucoup de mal à trouver une trame de base ultra-simple qui puisse me captiver et captiver le public.

Vous écrivez seul votre scénario ?

Oui... C'est terrible... C'est pénible, atroce...

Vous ne travaillez pas avec des dialoguistes ?

Sur la fin, j'ai eu des amis qui sont venus en Angleterre faire du rewriting de dernière minute, quand nous étions sur le point de tourner parce que je n'étais pas content du dialogue. Je ne suis jamais parvenu à un degré de satisfaction où je trouvais le scénario parfait. Si je n'avais pas été forcé de tourner le film, je serais sans doute à l'heure où je vous parle en train de le réécrire.

Mais avant, vous n'avez discuté avec personne ?

Ah si ! Nous sommes tout un groupe d'amis ici : Francis Coppola, Matt Robins, Bill Heiken, Gloria Katz et un ami avec qui j'étais à l'école qui travaille à mon bureau de production ici, et nous sommes tous scénaristes. Nous lisons les scénarios les uns des autres et nous les commentons. Je crois que c'est la seule façon pour nous de ne pas écrire dans le vide total. Ce sont des amis dont je respecte les opinions. Leurs remarques sont intelligentes car ils sont branchés sur la même chose que moi.

Il y a aussi ceux qui, en plus d'être scénaristes, sont réalisateurs et qui sont mes copains : Coppola que j'ai déjà nommé, Phil Kaufman, Martin Scorsese, Brian de Palma. A eux, je montre le bout à bout et ils me donnent des opinions précieuses sur ce qui cloche. Quand ce sont des gens que vous ne connaissez pas bien, soit ils vous tartinent des compliments malhonnêtes, soit ils vous disent comment ils auraient tourné ça ! Ce n'est pas ça qu'on demande aux gens.

Nous nous aidons en nous servant réciproquement de mur de rebond à deux moments cruciaux de la création filmique : la première version du scénario et le bout à bout du film. Là, on a besoin d'un ami en qui on peut avoir entière confiance et qui vous dit : là, il faut que tu coupes, là il faut que tu fasses ça. Souvent ce sont des choses évidentes mais souvent aussi ce sont des passages sur lesquels on a peiné pendant des mois et sur lesquels on est devenu complètement myope.

Racontez-moi un peu comment se passent ces discussions...

J'ai écrit une première version de STAR WARS, on l'a discutée et je me suis aperçu que je détestais le script. Je l'ai foutu en l'air. J'en ai recommencé une deuxième. Je l'ai aussi jetée à la poubelle. Ainsi quatre fois, pour quatre versions radicalement différentes. Après chaque version, il y avait discussion avec les copains. S'il y avait une bonne scène dans la première version, je décidais de l'inclure dans la deuxième. Et ainsi de suite... Le scénario s'est construit ainsi scène par scène.

Selon les cas, je faisais lire à tel ou tel. Coppola a lu trois des versions, alors que les amis que j'ai fait venir en Angleterre pour polir le dialogue n'ont connu que la version finale. Disons que c'est surtout les réalisateurs de San Francisco, Coppola, Phil Kaufman qui ont tout suivi, enfin ceux avec qui je suis allé au collège.

La princesse et le personnage d'Alec Guinness étaient-ils là tout le temps ?

Non, ils ont évolué selon les versions. L'une parlait d'une princesse et d'un vieux général. La deuxième version comportait un père, son fils, sa fille et la fille était l'héroïne du film. La fille, maintenant, est devenue Luke, le personnage de Mark Hamill. Il y a eu aussi l'histoire de deux frères où j'ai transformé l'un des deux frères en une sœur. Le frère aîné était fait prisonnier et la jeune sœur devait le délivrer et le ramener au papa. Mais ça posait des problèmes épouvantables. On n'y croyait pas, ce n'était pas réaliste du tout...

Comment pouvez-vous parler de « réalisme » quand il s'agit d'une guerre inter-galactique imaginaire dans un temps qui n'existe pas ?

Si, si, si... Chaque chose doit être d'une logique implacable et d'un réalisme sans faille, même s'il s'agit d'une galaxie différente et d'un an 3.000 passé ou futur. Tout doit être réinventé de A à Z : les vêtements, les coutumes, les couverts avec lesquels les gens mangent, le fonctionnement de l'Empire, des Chevaliers Jedi, etc. Cela peut prendre des années à établir. Et il faut faire attention aux erreurs qui foutent par terre tout l'édifice.

Des erreurs de quoi, de logique interne ?

De logique, mais aussi de goût. Savoir ce qui doit être dans l'histoire, ce qui ne doit pas y être. Il faut que j'ale une vue « centrique », concentrique de l'univers que je construis, qu'à tout moment, je maintienne une vue d'ensemble d'une réalité à couches multiples en ayant, pour

tout point de référence, le cerveau de l'inventeur, c'est-à-dire moi. Dans les films en général, vous avez une culture donnée, une époque donnée, des facteurs sociaux auxquels se réfère l'histoire du film. Moi, je n'ai rien. Vous pouvez passer une vie entière à mettre au point un monde nouveau quand vous le créez de toute pièce.

Mais, contrairement à vos deux THX 1138, vous recherchez ici l'identification ?

STAR WARS est un film de fiction mais sa clé est de tendre à ce qu'il soit le plus réaliste possible à l'intérieur des termes posés par la fiction. Ou plus exactement : à ce qu'il soit le plus **crédible** possible. Il faut que vous puissiez sentir l'odeur, que vous puissiez respirer l'air de la planète créée par l'auteur. Qu'il fasse en sorte qu'on croit que ça a réellement existé, qu'on est allé réellement dans une autre galaxie pour tourner. Le succès de l'imaginaire, c'est de rendre **réel** quelque chose d'entièrement fabriqué. Et que tout se tienne à l'intérieur du système inventé. **Que tout soit crédible et totalement fantastique à la fois.**

Est-ce que vous aimez lire de la science-fiction, malgré les « conventions » dont vous parliez tout à l'heure ? Qui aimez-vous ?

Bien sûr... J'aime Asimov, Clarke. J'aime aussi les pervers et Topor en particulier et toute une bande de jeunes fous qui existent actuellement. Je ne peux d'ailleurs pas plus répondre à cette question qu'à la question « quel est votre réalisateur préféré ? ». J'aime des tas d'auteurs...

Alors que vouliez-vous dire par « vous démarquer de la science-fiction » ?

Je n'ai pas dit ça, j'ai dit : faire autre chose que de la science-fiction...

Ce que je veux dire, c'est qu'il est plus facile d'écrire de la science-fiction que de la filmer Dans la littérature, il existe une façon d'embrumer, de noyer légèrement le poisson, de laisser les contours flous que vous ne pouvez pas transposer au cinéma. Parce que, dans un film, **tout se voit.** C'est donc beaucoup plus difficile. Vous devez fonctionner en termes précis, avec des personnages travaillant dans un espace précis, le tout en terme de réalisme. **« Dune »** et **« Lord of the Rings »** sont bâtis sur ce modèle : un monde entièrement nouveau y est créé. Mais quand vous en êtes à transposer visuellement ce monde nouveau, c'est beaucoup plus difficile.

Il faut que vous trouviez la texture matérielle de ce monde : objets, tissus que les gens portent, voiture, outils. Et si vous vous trompez d'objet ou de tissu, ce tissu vous trahira.

STAR WARS

Mais qu'est-ce qui vous forçait à écrire un tel scénario puisque c'est tellement difficile ? Vous cherchiez ce qui plairait aux enfants de tous âges, y compris le vôtre ?

J'aimais beaucoup les bandes dessinées quand j'étais petit. J'aimais « Flash Gordon », je trouvais les feuilletons fantastiques, ce que plus personne ne fait actuellement. J'ai eu envie de faire comme ces vieux feuilletons mais en étant drôle plutôt que débile. (Je ne vois pas pourquoi les feuilletons doivent être stupides...). D'autre part, ma tendance va plutôt vers le film de sci-fi ou le film fantastique parce que ce sont pour moi des défis. C'est un superbe exercice de l'esprit, quelque chose d'excitant. Beaucoup de travail, mais beaucoup d'amusement. Parce que, pour moi... le travail très dur, c'est ce qu'il y a de plus rigolo...

Vous pensiez déjà à un livre de bandes dessinées racontant STAR WARS et à une série de jouets avant de faire le film ?

Disons que ça a découlé de l'idée générale. J'aime les bandes dessinées et les jouets. J'ai une affection particulière pour jeux et jouets. Sans doute que je n'ai pas grandi. Tout ça faisait partie du film, l'envie de lancer des jouets sur le marché, de créer des livres, des trucs. STAR WARS, finalement, est une grande aventure pour enfants.

C'est curieux que vous puissiez vous faire aider par Brian de Palma, Scorsese et Coppola. Leur retour en force au conventionalisme de la narration ne devrait pas vous plaire. Etes-vous réconcilié avec la narration classique ?

Non, moi je viens du cinéma expérimental, c'est ça mon truc... C'est mon amitié et mon association avec Coppola qui m'ont forcé à écrire. Lui, son truc, c'est le « littéraire », l'écriture traditionnelle. Il a étudié le théâtre, le texte, il est beaucoup plus que moi orienté vers la « dramaturgie », la mise en scène, le montage, le film structuré. Il m'a dit « tu dois apprendre à écrire, à structurer ». C'est donc à cause de lui que je m'y suis mis. Il m'a forcé.

THX 1138 était un film non narratif, un film sans trame. AMERICAN GRAFFITI (1), pareil, c'était une juxtaposition de différentes séquences plutôt qu'une histoire suivie. En revanche, STAR WARS est une histoire classique, une narration vieux style, même carrément démodée. Je voulais savoir si je pourrais y arriver. Je voulais explorer ce champ créateur que j'avais consciencieusement évité. Mais c'est contre ma nature.

C'est pour cette raison que j'ai dû faire quatre versions. En fait, si on me raconte une histoire qui est intéressante, je peux très facilement la transformer en scénario. Mais être l'initiateur de l'idée, c'est très difficile. C'est vraiment ce que je voulais faire : être l'architecte unique d'une histoire traditionnelle où tout s'enchaîne avec relation de cause à effets. En fait, j'ai énormément appris, plus qu'avec mes films « à séquences ». Mais maintenant que c'est fait, ce n'est plus à refaire. Je veux retourner à des films plus expérimentaux.

Comment expliquez-vous qu'Alain Resnais n'ait pas pu tourner son « Flash Gordon » et qu'aujourd'hui il y ait un véritable boom sur la sci-fi et le fantastique ?

Je ne sais pas. Ce que je sais, c'est que je n'avais pas l'intention de faire de STAR WARS

(1) Voir critique dans notre nº 24.

STAR WARS

un si gros film, un film cher, une grosse production. Quand j'ai commencé la pré-production il y a quatre ans, le film avait un budget de 3 millions et demi de dollars et, au moment du tournage il a plus que doublé (2). Il coûtera 8 millions de dollars et des poussières une fois fini.

Le coût du film a monté de 25 % par an, et tout ça à cause de la crise du pétrole. Les salaires ont augmenté, les transports ont augmenté, la menuiserie, les matières premières pour la construction du décor, tout a augmenté.

Est-ce que ça vous amusait particulièrement les effets spéciaux de STAR WARS ?

Oui, je croyais que ça serait rigolo. Plus j'en sais maintenant, plus je trouve ça difficile. L'ennui, avec les effets spéciaux, c'est qu'on a passé un an à faire des expériences sur de nouvelles caméras et des appareils divers et c'est comme si le film était devenu un test pour ces expériences.

Nous avons fait de véritables découvertes techniques en la matière. Par exemple, la caméra sur ordinateur (computarized camera) qui met en mémoire les mouvements, les actions. Ce qui fait que vous pouvez prendre le film impressionné sur cette caméra, le charger dans une autre et refilmer dans un autre décor, sur un autre fond, en panotant ou en faisant un zoom. Ce qui permet des variations à l'infini, harmonisations de premiers plans et de backgrounds démultipliées.

Nous avons mis un an à mettre au point ce système. On en est arrivé au moment où on va pouvoir s'en servir pour d'autres films. En fait, quand STAR WARS sera monté, on pourra utiliser tout l'équipement.

(2) Le film, dans son budget final, a atteint 9,5 millions de dollars (C.C.).

LA REVERIE D'UN ROBOT SOLITAIRE

Entre les Chevaliers du Roi Arthur et STAR WARS, je choisis STAR WARS.

Entre le Saint-Graal et l'Etoile de la Mort, je choisis l'Etoile de STAR WARS.

A chacun son rêve et son cauchemar, mais ceux-ci me semblent appropriés à notre siècle qui se croit si malin. Aux hommes d'Etat qui croient encore aux secrets du même nom, aux policiers armés de plexiglass luttant contre les bergers de l'anti-nucléaire. Les pâtres écologiques qui ont en face d'eux des chevaliers articulés de plastique, c'est Luke Skywalker qui-marche-sur-le-ciel, c'est la princesse Leia, c'est STAR WARS.

Personne, hormis Lucas, n'avait traduit ce mélange d'angoisses. Les souvenirs émergés de l'enfance en bandes dessinées et la première page de « France-Soir » un soir d'émeutes. Ce qui nous faisait rêver : une princesse inviolable et un petit garçon (une petite fille) qui serait nous et qui la sauverait, au milieu d'une guerre nucléaire. On rapporterait le secret d'Etat, et on sauverait la princesse. Dis, tu joues ?

Je joue à STAR WARS. George Lucas est reparti à la base de nos désirs. A la simplicité de l'aventure, telle que nous la rêvons enfants. Le goût de la mécanique, des autos à démontrer, les envies de biduler, d'écouter un grand-père qui nous charme, c'est nous et c'est STAR WARS. La terreur de l'autorité, des casques, des bottes et de l'armée, c'est STAR WARS.

La guerre inter-galactique ? Cela vous va. N'importe quelle guerre ferait l'affaire. Mais celle-là est plus spectaculaire qu'une autre. Comme elle n'existe pas (encore), c'est même la plus spectaculaire. Ce qu'il faut, c'est un compagnon qui nous suive dans la septième galaxie, R2-D2, notre nouveau chien et chat, un gorille à qui caresser la tête (Chewbacca), un engin qui nous transporte, une autorité contre laquelle nous rebeller. STAR WARS nous donne tout cela. Il nous faut des forces du mal contre lesquelles nous armer, des bons, des méchants, et des méchants qui deviennent bons.

La poétique de Lucas a tout dans son grand sac à malices électroniques. Sa princesse, c'est Jeanne d'Arc joufflue ou Ulrich Meinhof. Lord Vader, c'est Hitler ou Poniatowski. Le tout en images au néon d'Epinal puisque STAR WARS ne fait pas appel aux fanatiques de science-fiction mais à la conscience populaire.

Pour servir la simplicité de l'intrigue, Lucas a mis le paquet des objets-miracle, la gadgeterie de l'ère galactique. Ses voitures volent sur un coussin d'air. Les petits cerveaux électroniques pivotent et projettent mine de rien une vidéo tri-dimensionnelle. Les hommes se

Vous avez mis la main à la pâte avec les spécialistes ?

J'ai fondé une société qui est ici à San Anselmo et j'ai fait venir un type, John Dykstra qui avait travaillé avec Douglas Trumbull dont il était le caméraman sur SILENT RUNNING. Dykstra était venu à Berkeley faire des recherches pour le compte de l'aviation. Il commençait à mettre au point un système de caméra sur ordinateur pour l'entraînement des pilotes. A partir de ses théories, nous avons construit une caméra, puis deux, puis une troisième utilisée par Doug Trumbull pour le film de Steven Spielberg, CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND.

Ma société construit des caméras dans un atelier et, dans l'autre bâtiment, il y a le studio où je tourne. Une moitié construit l'équipement et l'autre l'utilise.

Jusqu'où vont vos connaissances techniques ?

Je ne sais pas tout sur les effets spéciaux, mais j'ai commencé dans le cinéma d'animation, ce qui est plus ou moins la même chose. J'ai fait des génériques, du « collage » au banc-titre avec effets d'optique pour Coppola. Si vous vous souvenez du PARRAIN, c'est moi qui ai fait le « collage » de titres de journaux au milieu du film. J'ai travaillé comme caméraman de spécialistes du genre comme Saul Bass. Mais je m'y connais plus en recherches optiques qu'en caméra sur ordinateur. Je ne sais pas construire de caméras, ça va trop loin pour moi. Quant aux caméras que nous construisons ici, elles sont spécialisées pour les prises de vues miniaturisées. On ne va pas les faire en série.

Quelle est la différence entre votre tournage et celui de Spielberg ? Vous avez construit des décors ?

Nous avons construit des décors. Spielberg a utilisé la même caméra que nous mais il l'a employée différemment. Nous avons tourné tous les deux avec des maquettes, mais Spielberg a filmé seulement les premiers plans (gens, action, gestes) et refilmé dans ses ateliers de maquettes. Ce qui fait qu'il n'a tourné à proprement parler que la moitié du film. Pour STAR WARS, nous avons **tout** tourné dans des décors, puis nous avons inséré les plans d'effets spéciaux avec le vaisseau spatial s'envolant.

C'est la même technique, mais utilisée autrement.

Pourquoi êtes-vous allé filmer en Tunisie ? A cause du coût bas de la production là-bas ? Et pourquoi Shepperton Studio en Angleterre ?

La Tunisie, c'est pour le paysage, les dômes nécessaires à la planète Tatooine. J'avais besoin du désert et de l'architecture, surtout

battent en duel en croisant les lasers. Effets spéciaux, effets d'optique, effets de malice magique. Cela coûte des milliers de dollars. Tant pis. C'est beau et ça marche tout seul. Ça s'anthropomorphise d'ailleurs. Deux robots qui marchent dans le désert, qui nous aurait prédit que c'était touchant ? Nous, quand on est petit, on n'aime pas perdre le chiffon qui nous permet de dormir, la poupée défraîchie. Ici, la rouille sur la tête de R2-D2 nous fait bien de la peine. Et nous ne voulons pas qu'on lui fasse du mal.

On voit l'adéquation du réel et de l'imaginaire de STAR WARS au tocard de ZARDOZ et de L'AGE DE CRISTAL. L'intelligence méticuleuse de Lucas doit y être pour quelque chose. Et celle de ses costumiers, électroniciens, superviseurs d'effets spéciaux et d'effets mécaniques dont les noms sont plus de mille et trois.

Les nuages de poudre, les voix d'interphones glacées derrière des casques dont on ne relève jamais la visière, les effets poétiques se marient avec la nature. Luke contemplant un non-coucher où deux soleils mauves rouges se prélassent dans un ciel qui n'est pas bleu. Le lait, lui, est bleu.

Et les bêtes, croisements d'animeux et de diplodocus à gros yeux globuleux d'insectes, boivent sur des comptoirs de Leonor Fini. Lucas a réussi l'impossible : à force de recherche maniaque, il est parvenu à rendre sa folie plausible et sa plausibilité surréelle et inquiétante.

On lui en veut presque de nous emmener en bateau sur ses vaisseaux spatiaux. De parvenir à nous renvoyer à la table rase de l'enfance.

Quand les héros montent les marches du palais où la princesse Leia, flanquée du grand singe, du prince robot d'or et du petit robot obèse, la musique s'élève comme au mariage de Sissi. C'est l'émotion qui remonte. Un couic du robot et on écraserait volontiers une larme.

George Lucas, avec son grand joujou, nous a rendu la régression facile. On ne reviendra pas sur terre d'ici longtemps.

C. C.

STAR WARS

U.S.A. (1976)

Scénario et réalisation : **George Lucas.**
Images (Panavision - Technicolor - Tirage De Luxe) : **Gilbert Taylor.** Musique : **John Williams.** Direction artistique : **Norman Reynolds** et **Leslie Dilley.** Montage : **Paul Hirsch, Marcia Lucas** et **Richard Chew.** Costumes : **John Mollo.** Production : **Gary Kurtz.** Distribution : **20th Century Fox.**

Interprétation : **Mark Hamill** (Luke Skywalker), **Harrison Ford** (Han Solo), **Carrie Fisher** (Princesse Leia Organa), **Peter Cushing** (Grand Moff Tarkin), **Alec Guiness** (Ben Kenobi), **Anthony Daniels** (C3-P0), **Kenny Baker** (R2-D2), **Peter Mayhew** (Chewbacca), **David Prowse** (Lord Darth Vader), **Phil Brown** (oncle Owen Lars), **Shelagh Fraser** (tante Beru Lars), **Jack Purvis** (le chef Jawa), **Alex McCrindle, Eddie Byrne** (les généraux rebelles), **Drewe Henley, Dennis Lawson, Garrick Hagon, Jack Klaff, William Hootkins, Angus McInnis, Jeremy Sinden, Graham Ashley** (les rebelles), **Don Henderson, Richard Le Parmentier, Leslie Schofield** (les chefs des Forces Impériales).

121 minutes.

de l'architecture. J'aime les maisons insensées de Djerba pour la maison de l'oncle de Luke Skywalker, c'est totalement futuriste.

L'Angleterre, c'est parce que c'était plus près de la Tunisie qu'ici. Et à cause de la dévaluation de la livre qui était à notre avantage. Plutôt que de revenir ici, j'ai terminé le film en Angleterre. Je n'avais pas envie de tourner à Hollywood où je ne me sens pas à l'aise. J'y ai pourtant fait THX 1138 parce que j'avais besoin d'un immense plateau et on ne le trouve que là. Mais je préfère rester ici à faire des films dans mon studio.

Francis Coppola et vous, vous avez une ou deux maisons de production en commun ?

Nous avions ensemble — enfin, d'une certaine façon nous avons toujours — « American Zoetrope » qui possède l'équipement et qui aurait marché en tant que studio si la Warner ne nous avait pas écrasés. Maintenant nous avons fondé chacun notre maison de production, la Coppola Film et la Lucas Film Production. J'ai même failli produire APOCALYPSE NOW, le dernier film de Coppola dont j'avais eu l'idée initiale et pour lequel j'avais écrit le premier scénario. Mais je voulais faire STAR WARS.

Coppola a produit son film avec ses deux producteurs habituels et j'ai produit STAR WARS avec Gary Kurtz. Ce qui fait que nous produisons chacun nos films maintenant. Cela dit, quoi que je demande, Francis Coppola me le donnera.

Un de mes rêves est de tourner des films comme autrefois où on peut répéter avec les acteurs trois mois avant le tournage. Sur STAR WARS, impossible : Alec Guinness est arrivé quelques jours avant seulement, comme cela se fait maintenant.

Vous admiriez beaucoup Alec Guinness pour le choisir ?

Beaucoup... D'ailleurs, sur le plateau, c'est moi qui était impressionné. Et puis il est grand et je suis tout petit. Je ne savais pas où me mettre...

Que va faire votre société de production : produire vos films ?

Je suis en train de m'agrandir. Je veux produire les films des autres, être seulement le producteur exécutif et tourner mes propres films qui seront peu commerciaux, plutôt expérimentaux. Je veux essayer de faire des films

STAR WARS

qu'on n'a jamais faits, qu'ils soient vus ou pas, qu'ils aient ou non du succès.

Vous pourriez vous payer le luxe de faire des films expérimentaux maintenant que STAR WARS va être un succès mondial ? Vous êtes comme Scorsese et de Palma, vous êtes dans la course...

Le marché du cinéma ne voudra peut-être pas de ce que je veux faire mais j'ai la chance de ne pas être sous pression à cause du succès d'AMERICAN GRAFFITI, et peut-être de STAR WARS. Je pourrai donc me permettre ce que je veux. Scorsese et Brian sont au coup par coup. Comme vous le savez, les films qui se remboursent sont très rares. Les salaires sont relativement bas et, comme vous êtes propriétaire d'une part du film, si le film marche, vous gagnez de l'argent, sinon, rien. J'ai investi tout ce que j'avais gagné sur AMERICAN GRAFFITI sans le dépenser. Ma maison de production peut produire les films des copains, des films qui rapporteraient et moi, de mon côté, je peux faire des films expérimentaux. Et vivre relativement modestement, ce que Scorsese et Brian de Palma ne font pas.

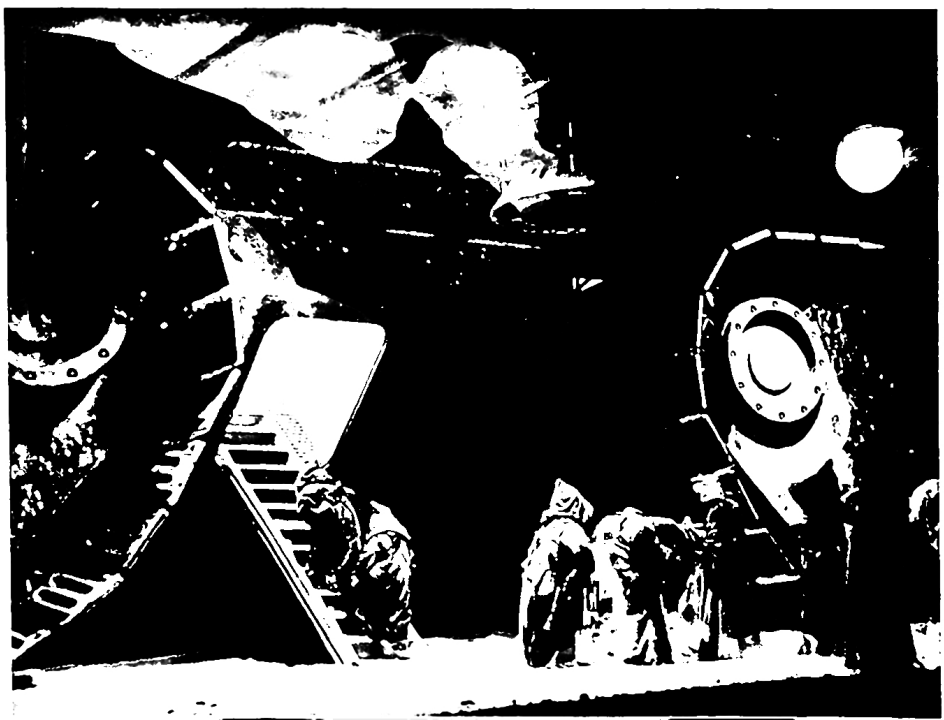
Je préfère jouer avec de la pellicule que de devenir l'entrepreneur d'une gigantesque opération. Dire aux gens ce qu'ils doivent faire, écouter leurs projets, les approuver ou les désapprouver, beurk ! Moi, je veux sortir de là. Alors que Francis (Coppola) dont je suis très proche veut de plus en plus de pouvoir, moi je veux arrêter. Lui, dès qu'il a fait de l'argent sur GRAFFITI qu'il avait produit, il s'est servi de son pouvoir. Quand l'idée lui a pris d'acheter un avion, il se l'est acheté. Moi, je préfère les avions miniatures.

J'ai eu à diriger 500 personnes sur STAR WARS et j'ai détesté ça. J'accepte le pouvoir de faire ce que je veux avec ma caméra, mais je refuse le pouvoir de commander les autres.

Je me suis trouvé pris dans la course au succès, mais ce n'est pas mon truc. J'aime être opérateur, regarder dans l'objectif, éclairer. je suis plus technicien ou « artisan-cameraman » ou monteur que **producer-director.** J'ai plus envie de me servir d'une colleuse que de mon pouvoir. Faire des collures, oui, ça c'est vraiment amusant...

Propos recueillis par Claire Clouzot
à San Anselmo, California, avant
la sortie de STAR WARS.

STAR WARS



CET OBSCUR OBJET DU DESIR

« Grand loup viril grave et rieur rech. agnelle de charme, max. 25 ans, pour festin érotique. »

JE n'ai pas résisté au plaisir de mettre en épigraphe cette géniale parodie de petite annonce « Relations » récemment proposée par Claire Bretécher dans « Le Nouvel Observateur ». Il faut dire que Bunuel et Jean-Claude Carrière ont donné un sérieux coup de balai-brosse au poussiéreux récit « La femme et le pantin » et qu'ils rompent en cela avec les précédentes adaptations, appliquées sinon laborieuses, de Sternberg (avec Marlène Dietrich) et de Duvivier (avec Brigitte Bardot) où la Femme apparaissait comme une sorte de divinité diabolique et l'homme comme une victime de la perverse et inaccessible séductrice.

Publié à l'époque (1898) des « garçonnes » et autres « vierges folles », le roman de Pierre Louys témoignait de l'apothéose naissante de la femme moderne mais aussi, vraisemblablement, de la crainte secrète du mâle voyant ses prérogatives mises en question. C'est de toute évidence dans cette seconde perspective — mais d'un point de vue critique — que Bunuel et Carrière ont conçu leur scénario, « retournant » ainsi l'œuvre originale et centrant cette fois l'histoire sur le personnage du quinquagénaire en mal d'amour. Le « pantin » est donc incarné par Fernando Rey, acteur considérable, alors que la femme est interprétée simultanément par deux comédiennes inconnues, la Française Carole Bouquet et l'Espagnole Angela Molina.

Ce dédoublement du personnage féminin est une des énigmes du film : il est inutile d'y chercher une explication rationnelle, que Bunuel se refuse d'ailleurs à donner, comme à tous les symboles qu'il utilise dans ses films. Une seule clé, évidemment, à cet ésotérisme : Bunuel a été surréaliste depuis UN CHIEN ANDALOU et L'AGE D'OR et il l'est resté, cas unique, totalement et profondément. Pour lui le surréel est l'enfant de la réalité : c'est-à-dire que tout ce qu'il montre dans ses films doit être perçu et compris au premier degré comme la réalité mais que cette réalité cache une signification seconde que le spectateur est libre de déchiffrer comme il l'entend.

Alors on peut lire dans ce dédoublement de la protagoniste féminine la multiplicité du désir masculin : l'une des comédiennes est plus racée, plus élégante, plus froide, l'autre plus sensuelle, plus vulgaire. Comme beaucoup d'hommes qui ont des relations perturbées avec les femmes, le « pantin » voudrait pouvoir aimer toutes les femmes en une seule et il hésite constamment entre les composantes diverses de celle qu'il aime, entre la déesse et la putain, entre la femme de chambre stylée et la danseuse nue d'un cabaret de Séville. Mais, sous des prétextes divers, la jeune femme se refuse à lui. A bout de patience, il finit par la gifler violemment : son maître d'hôtel lui a précédemment parlé d'un philosophe allemand qui suggère que lorsqu'on va avec les femmes il faut « prendre un bâton ».

Cette « morale » nietzschéenne n'est qu'une fausse piste ironiquement proposée au spectateur masculin. Car il faut évidemment lire la situation à **l'envers**. Les refus de la jeune femme ne sont que l'alibi que le bourgeois donne à son impuissance : sa peur du sexe est intolérable pour sa vanité masculine et le pousse inconsciemment à rendre la femme responsable de sa frustration. Le film tout entier est comme un rêve que nous percevons éveillés, comme un phénomène onirique compensatoire. Par exemple, l'exhibitionnisme (réel ou supposé) de la jeune femme n'est que le reflet du voyeurisme de l'homme : celui-ci est un de ces fétichistes qui **payent** les prostituées (il a pratiquement acheté la jeune fille à sa mère complaisante)

Luis Bunuel avec Fernando Rey (tournage)

France (1977).

Réalisation : **Luis Bunuel.**

Scénario de **Luis Bunuel** et **Jean-Claude Carrière**, librement adapté du roman de **Pierre Louys** « La femme et le pantin ». Musique : **Wagner** et flamenco. Décors : **Pierre Guffroy.** Images (Eastmancolor) : **Edmond Richard.** Montage : **Hélène Plemianikov.** Production : **Greenwich Film Production (Serge Silberman).** Distribution : **C.C.F.C.**

Interprétation : **Fernando Rey** (Mathieu), **Carole Bouquet** (Conchita), **Angela Molina** (Conchita), **Julien Bertheau** (le frère de Mathieu), **André Weber** (Martin), **Milena Vukotic** (une voyageuse), **Jacques Debary, Pieral** (deux voyageurs), **Muni** (la concierge), **Maria Asquerino** (Incarnacion Perez), **André Lacombe, Bernard Musson, David Rochas, Dick Winslow, Melody Thomas, Ellen Bahl.**

pour simplement les regarder nues, sans aller jusqu'à l'acte. Les obstacles qu'il trouve sur sa route (ainsi l'indélaçable culotte de bure, qui mérite une place de choix dans l'arsenal fétichiste) ne sont que les interdits symboliques de sa propre conscience tourmentée.

La volonté, maintes fois exprimée, de la jeune fille de se garder **intacte** pour lui, est finalement démentie lorsqu'elle se donne sous ses yeux à son jeune amant : alors l'homme voit dans une vitrine une femme en train de ravauder une pièce de dentelle ensanglantée, symbole si énorme qu'il prêterait à sourire s'il n'était, comme toujours chez Bunuel, d'une inventivité et d'une beauté tout à fait admirables **au premier degré**, tout comme l'extraordinaire affiche de Ferracci, la **bouche cousue** qui renvoie directement, à travers l'étonnant catalogue bunuélien des fantasmes de la perversion sexuelle, au sexe cousu d'ARCHIBALD DE LA CRUZ.

Bunuel s'amuse ainsi volontiers à se citer lui-même et l'on retrouve ici aussi son bestiaire obsessionnel : la souris prise au piège pendant une déclaration d'amour, le porcelet dans les bras d'une gitane sont des clins d'œil aux connaisseurs mais aussi des moyens radicaux de ruiner tout pathétique possible, de dédramatiser ironiquement le mélodrame. Et cet apologue sur la perversion du désir est jalonné d'explosions violentes qui font évidemment référence à l'explosion dans la cuisine de L'AGE D'OR mais qui sont aussi un commentaire sur le terrorisme dans la société moderne envisagé comme un exutoire à la frustration généralisée : le protagoniste est d'autant plus obsédé par ces explosions de violence qu'il ne parvient pas lui-même à donner libre cours à son **désir.**

Bunuel autorise cette analyse freudienne en faisant de l'essentiel de son film un récit subjectif du protagoniste. En même temps il traite l'image en **à plat**, refusant la mise en scène au profit d'une simple **mise en place** comme pour faire écran à tout au-delà métaphysique et pour accréditer, avec un humour imperturbable, le premier degré de son histoire. Comme tous ses films, CET OBSCUR OBJET DU DESIR a la froideur du constat clinique : mais ce beau titre n'invoque l'obscurité que par antiphrase car son message est parfaitement transparent. Le réalisateur continue, de film en film, à donner libre cours à son désir : à 77 ans, il s'emploie à exorciser les tabous de la vieillesse et de l'impuissance. Et il y réussit souverainement avec ce film merveilleusement libre et libérateur.

Marcel MARTIN.

UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT

ENTRETIEN AVEC MARIO MONICELLI

Dans UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT comme dans beaucoup de vos films précédents vous mêlez intimement la comédie et le drame.

Oui, parce que comme d'habitude, dans la comédie il y a déjà le drame. Cela est courant dans la

DANS le panorama du cinéma italien de ces derniers mois, UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT apparaît comme un des rares films qui affrontent une problématique actuelle, et il y a quelque paradoxe à constater que cela est le fait d'une équipe d'hommes (Monicelli, Amidei, Sordi) qui ont tous plus de 60 ans, comme si les jeunes auteurs n'avaient rien à dire — ou ne pouvait rien dire, ce qui serait à vérifier — de la situation politique et sociale d'un pays où la violence devient presque une donnée de la vie quotidienne. En fait, le paradoxe est plus apparent que réel dans la mesure où Mario Monicelli est devenu depuis quelques années, et sans aucune interruption, un des analystes les plus précis et les plus incisifs, de l'Italie contemporaine au travers d'une série de comédies dramatiques (NOUS VOULONS LES COLONELS, ROMANZO POPOLARE, MES CHERS AMIS, CARO MICHELE, UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT) qui sont autant de jalons ayant conduit le genre à une quasi-perfection.

Le style de Monicelli dans UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT est entièrement tendu vers la description d'un univers qui tout en conservant les apparences de la drôlerie recouvre en fait une démarche profondément dramatique, pour ne pas dire désespérée. La violence physique qui apparaît n'est que la pellicule qui recouvre en fait une violence quotidienne — violence psychologique, violence dans les rapports interpersonnels — peut-être encore plus monstrueuse que celle visible. Dans le fond, le ton du film est donné dans la séquence d'ouverture, celle où le père (Alberto Sordi) broit avec une satisfaction non dissimulée

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO
Italie (1977).

Réalisation : **Mario Monicelli.**

Sujet de Vincenzo Cerami d'après son roman homonyme. Scénario : **Sergio Amidei, Mario Monicelli.** Image : **Mario Vulpiani** (Eastmancolor, Technospes). Décors : **Lorenzo Baraldi.** Montage : **Ruggero Mastroianni.** Musique : **Giancarlo Chiaramello.** Production : **Luigi et Aurelio De Laurentiis pour Auro Cinematografica** (Rome). Distribution : **Plan Film/Multiciné.**

Interprétation : **Alberto Sordi** (Giovanni Vivaldi), **Shelley Winters** (Amalia Vivaldi), **Romolo Valli** (Spaziani), **Vincenzo Crocitti** (Mario Vivaldi), **Renzo Carboni** (l'assassin), **Ettore Garofolo** (le voyou de la scène finale), **Renato Scarpa** (le prêtre), **Valeria Perilli** (la jeune fille témoin), **Enrico Beruschi, Edoardo Florio, Mario Maffei, Renato Malavesio, Antonio Meschini, Pietro Tordi, Francisco d'Adda Salvaterra, Marcello di Martire, Aldo Miranda, Paolo Paolini.**

118 minutes.

---

comédie « à l'italienne » : dans ce film spécialement, la première partie qui semble comique est pourtant déjà très dure, très désagréable. Les rapports de Sordi avec les collègues de bureau font rire mais en réalité il s'agit d'une atmosphère peut-être pire que celle qui caractérise la suite du film. A mon avis la première partie est encore plus désagréable que la seconde où tout est explicite : quelqu'un est tué, le sang, la mort, ce sont des choses déjà vues.

Par contre la première partie fait peut-être rire mais elle est profondément dramatique : les rapports inhumains avec les collègues de bureau, avec le chef de service, l'absence de solidarité, la violence que Sordi subit continuellement, la vie en famille, la femme qui reste toujours à la cuisine, Sordi qui est un tyran à la maison... Le nœud du film est là et donc le drame de la seconde partie arrive de manière assez naturelle.

La mort du fils de Sordi se produit de manière rapide et brutale.

C'est une chose que je voulais faire ainsi. Lors de l'accident qui se produit ce matin-là lorsque Sordi acompagne son fils à l'examen, j'ai tout ralenti. La première partie est très rapide, puis le matin des examens, j'ai tout ralenti, ralenti, ralenti, sauf le moment du vol et de l'assassinat qui est comme un éclair : j'ai vraiment voulu faire comme ça, un éclair, parce que je voulais que ce soit comme un accident qui n'ait pas d'importance dans le film, c'est une chose qui se produit comme ça. A cause de cela, tous ceux qui parlent, qui discutent du film — le film a un grand succès et on en discute beaucoup — ne se souviennent pas de cette scène-là qui par ailleurs est fondamentale : je suis content qu'il en soit ainsi parce que c'est cela que je souhaitais obtenir. Cette scène ne vient à l'esprit de personne tant elle est faite de manière fulgurante. Par ailleurs, cette scène n'est pas le tournant du film ; selon moi le tournant se situe à un autre moment, celui où Sordi va au cimetière et pénètre dans cette pièce où sont entassés les cercueils. Là se situe la charnière du film, tant du point de vue stylistique que du point de vue de la signification du récit. L'accident au contraire est un accident quelconque ; je ne voulais pas en faire quelque chose de trop marquant.

la tête du poisson qu'il vient de pêcher. L'atmosphère du récit est d'emblée définie : l'employé de bureau, Giovanni Vivaldi, subit les mesquineries de ses collègues, accepte les pesanteurs de la hiérarchie bureaucratique, mais trouve sa revanche en tyranisant sa femme et indirectement son fils. Vivaldi est la parfaite incarnation d'un fascisme quotidien qui a transformé le petit bourgeois en un être plein de préjugés, larve devant ses supérieurs, tyran dans tous les contacts, à la maison ou dans la rue, où les rapports de force sont inversés. Ainsi, pour prendre un exemple, son comportement au volant de sa voiture devient parfaitement symbolique d'une « débrouillardise » qui n'est que l'affirmation d'un individualisme forcené, un homme prêt à marcher sur les autres pour s'ouvrir un passage. De même, sa volonté de connaître les sujets d'examen avant la date du concours que doit passer son fils en dit long sur sa mentalité d'exploité devenant exploiteur dès lors que les circonstances lui permettent d'exprimer sa nature profonde.

Dans cette perspective, la démarche qui est la sienne après l'assassinat de son fils est parfaitement cohérente par rapport à ce que l'on peut avoir compris du personnage jusque-là. Le ton du film change peut-être, le rire se fige, mais la progression psychologique et idéologique n'est en rien altérée ou déformée. Si l'on essaie d'analyser le comportement de Vivaldi, on retrouve les mêmes composantes simplement exacerbées par un drame inattendu. Vivaldi est l'homme qui refuse de croire dans les institutions et qui préfère choisir, même si les circonstances le poussent un peu à ce choix et si son attitude au début n'est pas le résultat d'un acte délibéré, la vengeance personnelle : sa structure mentale le conduit à opter pour le geste ancestrale de la justice privée plutôt que pour l'application d'une justice légale. Par là se retrouve un comportement un peu de « mafioso » — ainsi, on peut comprendre son adhésion à une société secrète, la franc-maçonnerie — qui ne laisse à personne d'autre qu'à lui-même le soin de régler un problème « personnel ». Par là aussi se révèle une des tares de la société italienne actuelle, l'individualisme, l'individualisme comme refus des valeurs de la société, comme refus de la démocratie et choix implicite d'une société tyrannique.

On le voit, Monicelli ne s'entoure pas de précautions pour exprimer un point de vue où le pessimisme le dispute au désespoir. D'ailleurs, et en cela Monicelli n'a pas hésité à assombrir le contenu du roman de Cerami, Giovanni Vivaldi ne se borne pas à venger son fils : à la fin du film, il devient un justicier solitaire qui ira donner aux jeunes la « leçon » qu'ils méritent.

Enfin, on ne saurait terminer ces quelques lignes sans insister sur le fait que si le film a pu développer un point de vue qui ne tombe jamais dans le schématisme démonstratif, il le doit aussi à l'exceptionnelle interprétation d'Alberto Sordi, un Sordi apte à exprimer jusqu'à l'hallucination ce que peuvent cacher de violences contenues les gestes parfois anodins de l'individu vivant dans une société qu'il ressent d'abord comme un lieu hostile et agressif. De fait, c'est dans sa baraque de campagne que Vivaldi veut venir s'isoler lorsqu'il sera à la retraite — isolement avec sa femme et avec la télévision — comme s'il entendait par là définitivement couper toute relation avec une société qu'il refuse car il n'y voit qu'une brutalité qui n'est que sa propre violence projetée sur les autres.

Jean A. GILI.

Existe-t-il réellement des salles où s'entassent les cercueils dans l'attente d'une sépulture ?

Disons que les choses ne se passent pas vraiment de la manière où je les montre dans le film. Toutefois, le problème existe : on obtient une sépulture en payant certaines personnes, en ayant recours à des combines. Donc, il existe des salles où sont déposés les cercueils ; certains sont abandonnés depuis des années, d'autres reçoivent la visite des parents car ils sont là de fraîche date. Certes, moi j'ai exagéré, j'ai imaginé un local avec des centaines de cercueils, avec une foule de gens qui hurlent, qui portent des bougies. La chose existe donc dans la réalité, je l'ai simplement transformée, amplifiée, mais je ne l'ai pas inventée.

Le problème posé par le film a provoqué en Italie de nombreuses polémiques. Vous attendiez-vous à ces réactions ?

Je suis très content de ces polémiques. J'ai fait ce film justement parce que je voulais que le protagoniste soit un personnage dans lequel le public se reconnaisse : c'est pour cela que j'ai choisi Alberto Sordi. Pour les Italiens, Sordi est un personnage très populaire, très sympathique, très aimé ; moi j'ai vraiment voulu un acteur avec lequel le public puisse s'identifier. Je voulais qu'après le film le spectateur dise : « Et bien non, je ne suis pas d'accord, je ne m'identifie pas avec lui jusqu'au point de faire ce qu'il fait. » Cela ne s'est pas toujours produit ; certains spectateurs se sont identifiés à Sordi jusqu'à la fin : « Oui, moi aussi j'aurais fait la même chose. » Les polémiques sont donc nées de ces divergences de point de vue et moi j'en suis très content parce que c'est cela que je recherchais. Je ne voulais tromper personne, je voulais étaler mes cartes au grand jour. Je voulais que ce soit un personnage vrai, un homme ainsi, un homme qui aime son fils même si le fils n'est pas ce que croit le père. Cet homme médiocre à qui l'on tue son fils, je l'ai voulu ainsi. En face de ce problème, qui est un vrai problème, se pose la question de savoir comment réagir : « Qu'est-ce que je fais ? Je tue à mon tour ? Je me venge ou non ? » Je voulais que le public ressente cette interrogation. Je ne voulais pas d'un père antipathique avec un fils drogué : il m'aurait été facile de bâtir un personnage que le public refuse. Cela je ne le voulais pas et j'ai choisi une opération ambiguë. Dès lors ont éclaté des polémiques dans la presse, à la télévision ; j'ai été invité à participer à des débats. En général, au bout d'un moment, les gens me mettent de côté et ils discutent entre eux pour dire que le père a bien ou mal fait de se venger. Le plus souvent ce sont les jeunes qui condamnent la conduite du père et au contraire ce sont les personnes âgées qui trouvent à celui-ci des justifications : « Vous verrez, quand vous aurez des enfants vous changerez d'idée. » Voilà l'argument qui revient le plus souvent.

Des discussions ont également éclaté sur le sens qu'il fallait donner à l'attitude de la mère lorsqu'elle est mise en présence de l'assassin de son fils.

Il est juste que là aussi il y ait des discussions. J'ai voulu que cette scène ait une signification ouverte. De plus, cette ouverture est venue par certains aspects sans que je le veuille vraiment moi-même. La chose est née ainsi. Shelley Winters utilise la méthode Strasberg, elle ne voulait jamais savoir ce qui se passait ensuite dans le film ; elle disait que la méthode Strasberg veut que l'acteur ignore les rebondissements du récit comme dans la vie les individus ne savent pas ce qui leur arrivera par la suite. Donc, on avait tué son fils et elle pensait qu'elle devait haïr l'assassin. Elle n'avait jamais voulu voir l'acteur qui interprétait le rôle de l'assassin. Quand nous avons tourné la scène où elle est introduite près du garçon blessé et qu'elle a vu l'acteur que j'avais choisi — moi c'est exprès que j'avais choisi un garçon avec un visage d'ange, à la Melozzo da Forlì ; je voulais que ce soit un être fragile, tendre même, le contraire de ce à quoi l'on pouvait s'attendre, un être très différent du fils qui, à l'inverse, est un médiocre avec un gros nez, un acteur qui physiquement ressemble un peu à Sordi — elle m'a dit : « Comment vais-je faire ? Avec cet acteur, je ne peux pas faire cette scène, il m'attendrit, il me fait de la peine. » Et moi je lui ai répondu : « Tourne cette scène comme tu la sens, exprime ta peine, montre qu'il provoque en toi de la tendresse. » Et donc, dans cette scène, il y a cette ambiguïté due au fait que l'on ne sait pas si Shelley Winters hait ou a pitié du garçon.

Alberto Sordi a-t-il accepté son personnage ou a-t-il cherché à le modifier un peu ?

Sordi a essayé de tirer un peu le personnage à lui. Sordi défendait une certaine image de lui-même vis-à-vis du public ; il comprenait que je voulais renverser cette image, que je voulais que la sympathie, la popularité, l'adhésion du public à son égard se transforment en horreur et en dégoût.

D'un côté, il se rendait compte que cela était le point de vue du film, de l'autre, il défendait inconsciemment, ou consciemment peut-être, je ne sais pas, son image d'acteur. L'acteur veut toujours être aimé du public, et cela d'autant plus avec un acteur comme lui qui est apprécié depuis trente ans. Donc, il opposait un peu de résistance pour accepter de renverser son image. Cette attitude ne m'ennuyait pas parce que cela faisait également partie du film et du risque que je courais en ayant choisi Sordi — sinon j'aurais choisi un autre acteur.

Pendant le tournage, il y a donc eu cette lutte, une lutte un peu à visage découvert et d'une certaine manière sympathique : moi je tirais d'un côté, lui tirait de l'autre. Tout le film s'est passé comme ça et je crois que le résultat est bon ; cela a enrichi le film car beaucoup de choses naissaient et donnaient de l'épaisseur aux scènes que l'on tournait. Shelley Winters avait aussi sa propre attitude sur le plateau. Chacun jouait un rôle presque vrai dans le film.

Le scénario du film est-il très différent du roman de Cerami ?

Le scénario suit de très près le roman de Vincenzo Cerami avec toutefois deux modifications, la première c'est la scène où Sordi amène sa femme paralysée voir l'assassin, cette scène n'existe pas dans le livre ; la seconde c'est le final. La séquence où Sordi est dans le petit jardin et où ensuite il se dispute avec un jeune homme et décide de le suivre avec sa voiture, ne se trouve pas dans le livre. Le roman se termine avec le protagoniste seul dans son appartement et c'est tout.

Quel a été l'apport de Sergio Amidei au scénario ?

Amidei m'a aidé à sélectionner, à donner du rythme au film. Dans un livre, il faut toujours enlever beaucoup de choses et laisser les moments essentiels, il faut regrouper dans une scène unique des choses qui appartiennent à trois ou quatre scènes. En cela, Amidei a été très utile.

Propos recueillis et traduits de l'italien par Jean A. Gili, Rome, mai 1977.

UN FLIC SUR LE TOIT

(1) Le titre original du film est UN HOMME SUR LE TOIT.

MANNEN PA TAKET
Suède (1976).

Réalisation : **Bo Widerberg.**

D'après le roman de Sjöwall et Wahlöö. Scénario : **Bo Widerberg.** Images : **Odd Geir Saether.** Musique : **Bjorn Jason Lindh.** Direction artistique : **Ulf Axen.** Montage : **Bo Widerberg et Sylvia Ingermarsson.** Production : **Svenska Filminstitutet/Svensk Filmindustri.** Distribution : **Cinema International Corporation.**

Interprétation : **Carl Gustaf Lindstedt** (Martin Beck), **Sven Wollter** (Lennart Kollberg), **Eva Remaeus** (Mrs. Kollberg), **Tomas Hellberg** (Gunvald Larsson), **Hâkan Serner** (Einar Ronn), **Birgitta Valberg** (la veuve Nyman), **Ingvar Hirdvall** (Ake-Eriksson), **Torgny Anderberg** (le super-intendant), **Folke Hjort, Carl Axel Heiknert.**

118 minutes.

Bo Widerberg

CE qui, à première vue et compte tenu d'un titre français racoleur que Widerberg n'aime guère (1), pourrait passer pour un film policier de série n'est en fait rien moins qu'un de ces « polars » à l'américaine semblable à quelques spécimens bien connus réalisés sous l'ère nixonienne (et récupérer par ailleurs : voir certains thrillers italiens récents ou même, plus près de nous, PEUR SUR LA VILLE). Ici, au contraire, Bo Widerberg refuse le jeu du spectaculaire à tout prix, sinon dans une dernière partie qui lui permet de prolonger la réflexion dans l'action.

Voyage à l'intérieur de la police suédoise (mais cette restriction socio-géographique ne paraît guère de mise ici, tant le propos dépasse le seul problème d'un pays ou d'une ville pour atteindre à l'universalité de nos modernes sociétés), UN FLIC SUR LE TOIT refuse d'entrée de jeu toute espèce de mythification du pouvoir policier. Il ne s'agit pas de décrire une élite de « nouveaux centurions », mais simplement de suivre quelques citoyens ordinaires (et le qualificatif détermine l'ensemble du propos) aussi bien dans leur intimité que dans leur travail. Qu'il construise des bateaux en modèle réduit, joue avec son enfant ou fasse l'amour à sa femme, toujours la silhouette du citoyen doit précéder (et même effacer) l'ombre du policier. Ceci ne procède pas d'une quelconque démagogie : après tout, et Widerberg le clame, les policiers sont (ou devraient être) d'abord des citoyens, c'est-à-dire des gens comme les autres au service des autres et, ainsi que l'exprime très précisément le titre original du film, ce tireur n'est point **un flic,** mais **un homme** sur le toit. Ce qu'il faut savoir éviter, semble dire ici Widerberg, c'est que l'uniforme colle trop à la peau. « Mon uniforme ne me quitte pas », dit le policier ami du commissaire fasciste assassiné, et ce sont ces professionnels de la répression que dénonce Widerberg.

Tout est là : remettant en question le pouvoir de la police et son système hiérarchique et clos, où le sacro-saint esprit de corps empêche l'élimination des brebis galeuses, Widerberg accuse le « professionnalisme » de la police qui engendre, à plus ou moins long terme, une sorte de fascisme aveugle et technocratique (comme l'a déjà montré Alan Pakula dans THE PARALLAX VIEW) et qui, dans le cas d'une police officielle et nationale, serait l'expression d'une paranoïa (voir des complots et des ennemis un peu partout, à l'extérieur comme à l'intérieur). Sûrs de leur bon droit et pratiquement assurés d'une totale impunité (toutes les plaintes déposées contre le commissaire brutal sont passées aux oubliettes), ces policiers font un sale boulot et s'en vantent, car ils le font avec efficacité (c'est-à-dire pas toujours proprement) et, aussi, pour le bien de la société qui se montre trop souvent ingrate à leur endroit. Tout ceci a déjà beaucoup servi en d'autres circonstances et en d'autres lieux, pour justifier des tortures pourtant injustifiables. Mais ici Widerberg va plus loin et s'en prend à un fascisme à la petite semaine qui nous menace directement. « Personne n'a jamais raison contre un flic », dit un jeune policier non violent (il refuse de porter une arme), qui cherche à assainir le système selon une démarche finalement proche de celle des journalistes de ALL THE PRESIDENT'MEN. En fin de compte d'ailleurs (et ce n'est pas forcément un reproche), Widerberg reprend le thème de l'enquête démocratique illustré par Pakula dans deux de ses films, enquête qui remet en question les hommes et non le système (puisque c'est le système lui-même qui permet cette remise en question). Sans déboucher sur un véritable travail politique, la réflexion de Widerberg se prolonge cependant dans l'action : au contraire du « sniper » de TWO-MINUTES WARNING, le tireur d'UN FLIC SUR LE TOIT ne sera pas abattu, mais capturé, ce qui tend à prouver que les méthodes les plus expéditives ne sont pas aussi inévitables qu'on veut bien le dire. Force doit d'abord rester à la justice plutôt qu'à la police (ce qui a parfois échappé à quelques-uns de nos dirigeants), même si cette justice n'est pas non plus exempte de bavures (voir LE SHERIFF). Ceci serait d'ailleurs un autre film et, tel quel et dans ses limites, film d'action doublé d'une morale, UN FLIC SUR LE TOIT illustre un cinéma de dénonciation aux solides vertus civiques. Ce qui n'est déjà pas si mal.

Gilles CEBE.

LE PASSE SIMPLE

France (1977).

Réalisation : Michel Drach.

Scénario, adaptation et dialogues : Pierre Uytterhoven et Michel Drach. D'après le roman « Les étangs de Hollande » de **Dominique Saint-Alban** (Ed. Flammarion). **Images : Etienne Szabo.** Musique : **Jacques Monty** et **Jean-Louis d'Onorio.** Montage : **Françoise Bonnot.** Production : **Port-Royal Films/Gaumont.** Distribution : **Gaumont.**

Interprétation : **Marie-José Nat** (Cécile), **Victor Lanoux** (François), **Anne Lonnberg** (Joséphа), **Vania Vilers** (Bruno), **Philippe March** (l'homme du train), **Marc Eyraud** (docteur Mercier), **Albert Dray** (le chauffeur de taxi), **Roland Blanche** (l'homme de l'appartement), **Barbara Laurant, Claude Legros, Henri Marteau, Claude Richard, Daniel Willemain, René Beriard, Viviane Gosset, la petite Virginie Grigant.**

96 minutes.

Michel Drach, Marie-José Nat et Victor Lanoux (tournage)

LE passé n'est pas simple dans le film de Michel Drach. On devrait dire : dans l'histoire écrite par Drach et Pierre Uytterhoven, puisque ce film est d'abord un scénario.

Le passé compliqué est celui que recherche une amnésique, Cécile, mariée à Victor Lanoux-François. Un passé qu'elle tente de retrouver et que son mari lui cèle, par un même et contraire mouvement. On imagine le sujet de l'amnésie traité par D. Lowell Rich avec Lana Turner plutôt que par l'auteur d'ELISE OU LA VRAIE VIE. On a envie de demander : combien y a-t-il eu de cas d'amnésie dans l'histoire médicale française en 1977 ? Et puis on se dit que ce « cas-limite » est une façon de renouveler le drame d'amour bourgeois.

On peut extraire de l'amnésie du mélodrame, de la sensiblerie. Il y en a dans LE PASSE SIMPLE, pas trop. Drach en a extrait surtout deux éléments : l'un banal, l'autre plus intéressant. Le banal : le ressort policier, un film à suspense où, pour Cécile, retrouver la mémoire est retrouver le cadavre que son mari lui cache. Qui était-elle avant ? Pourquoi lui cache-t-on que sa fille est partie depuis six mois ? Qui sont ces visages qui la hantent ? Les effets sont gros, on suit Cécile dans son errance à travers Paris, dans les couloirs du métro où des affiches lui sautent au visage, où tout lui paraît soudain étranger.

L'amnésie sert aussi à Drach de révélateur psychologique du couple. Mémoire perdue, ardoise vierge. Les pérégrinations de Cécile sont aussi autour de son couple : l'aimais-je, se demande-t-elle ? Faisions-nous l'amour ? L'amnésie est un moyen de re-voir les données qui, sans cela, resteraient immuables. Elle permet au décalage entre les deux conjoints d'éclater : Lanoux vit dans le temps ordinaire de la routine, Marie-José Nat dans le temps apeuré d'une mémoire vide. Cela permet aux acteurs d'exercer leur talent : regards étrangers de Nat, rondeur bousculante de Lanoux. C'est bien exprimé dans la scène du matin quand Cécile crie « où vas-tu ? » sur le ton du qui-vive, à quoi le mari répond « Ben, voyons, mon chéri, au bureau » sur l'air de tous les jours. Les deux acteurs ne sont jamais à l'unisson et c'est ce qui est le plus intéressant dans LE PASSE SIMPLE. Mais — sans révéler la clé du suspense — qu'il soit permis de protester contre le revirement de la fin. Le film devient un plaidoyer en faveur du mari bon, bourru et victime. On s'aperçoit que le sujet véritable est le rachat d'une mauvaise femme qui a « déçu » son mari. Une sorte de drame claudélien de la bourgeoisie actuelle. Un « beau » rôle de femme dans LE PASSE SIMPLE, oui, mais dans le but de la montrer du doigt et de plaindre le mari en s'identifiant à lui. Quand, à la fin, Victor Lanoux dit et redit « que je suis con ! », l'émotion du public est avec lui. Le bon gros roudoudou de Lanoux nous a eus. C'est Victor l'époux qui a gagné et la femme n'est qu'une garce.

Mais elle est la meilleure actrice. Marie-José Nat n'a jamais été aussi bonne, sans aucun de ces moments doucereux d'autrefois. Dans un film comme LE PASSE SIMPLE où l'histoire prévaut, la forme compte moins que le jeu des acteurs. Plus que jamais, tout passe par eux.

Claire CLOUZOT.

L'ILE DU DOCTEUR MOREAU

LOIN de nous l'imbécile nostalgie, loin de nous l'injuste systématisation : le principe du remake n'a rien, en soi, qui justifie qu'on le bannisse a priori. Il fait même partie de la tradition de la littérature et du cinéma populaire (exemples types : LES TROIS MOUSQUETAIRES, LES MISERABLES), essentiellement du mélo, dont la structure de boucle corrobore la perpétuelle répétition. D'une histoire à l'autre, ce sont les mêmes archétypes, les mêmes constructions : à la limite, n'importe quel mélo est le remake de tous ceux qui l'ont précédé. Seuls changent les décors, les noms des personnages.

C'est particulièrement vrai pour le fantastique. Le roman de Wells, « L'île du docteur Moreau », mêlé aux œuvres de Mary Shelley, de Jules Verne et de Gaston Leroux, constitue un fond commun dans lequel presque tout le « fantastique scientifique » puise ses inépuisables variations.

Ce luxe de précautions pour qu'il soit bien clair que : **si le**

THE ISLAND OF DR MOREAU
U.S.A. (1977).

Réalisation : Don Taylor.

D'après le roman de H.G. Wells. Scénario : John Herman Shaner et Al Ramrus. Images (Movielab Color) : Gerry Fisher. Direction artistique : Philip Jefferies. Musique : Laurence Rosenthal. Montage : Marion Rothman. Maquillage : John Chambers. Production : Skip Steloff / Sandy Howard / John Temple-Smith / Major Productions. Distribution : U.G.C./C.F.D.C.

Interprétation : Burt Lancaster (Dr Moreau), Michael York (Braddock), Nigel Davenport (Montgomery), Barbara Carrera (Maria), Richard Basehart (le récitant de la Loi), Nick Cravat (M. Ling), The Great John L. (l'homme-sanglier), Bob Ozman (l'homme-taureau), Fumio Demura (l'homme-hyène), Gary Baxley (l'homme-lion), John Gillespie (l'homme-tigre), David Cass (l'homme-ours).

98 minutes.

film de Don Taylor est nul, ce n'est pas parce que c'est le remake de celui de Kenton. Alors, pourquoi ?

Voici l'exemple même du film qui n'apporte rien, produit inodore et insipide, en cela parfaitement représentatif de ce que devient le cinéma de grande consommation. Burt Lancaster en Moreau, c'est AVENTURES DANS LES ILES. La plage, la forêt, le soleil et le ciel bleu, les poursuites à cheval, l'arche de Noé sous les Tropiques : il ne manque pas un bouton de guêtre, et tout cela est pesamment inintéressant. Nous n'allons pas nous extasier encore une fois sur les maquillages de John Chambers et de son équipe, qui se contentent, sans la moindre invention, d'exploiter depuis dix ans le filon PLANETE DES SINGES. Après le n° 1 de la série, la surprise était passée. Que Don Taylor soit ici réalisateur confirme que son DOCTEUR MOREAU s'apparente à une sixième PLANETE DES SINGES, simple film d'aventures comme les derniers de la série. Arrêtons les frais !

L'humour et la cruauté de Laughton sont complètement absents de la composition de Lancaster qui ramène le personnage dans le quotidien, lui fait perdre sa dimension de démiurge. Du même coup, il se rapproche du Moreau de H.G. Wells, mais on sait bien que cette « fidélité » retrouvée envers les romans d'origine du fantastique n'a jamais rien donné de bon (voir le FRANKENSTEIN suédois de la dernière Convention).

Revenons donc à notre grande question : pourquoi cette surenchère dans la platitude ? Il n'y a pas un milligramme de magie dans ce film qui n'est pourtant pas bâclé, qui est (comme dirait à juste titre notre ami Lacourbe) un travail de professionnel (quoique sans inspiration). Le phénomène est exactement identique à celui du KING KONG de De Laurentiis. Ce qui faisait de ISLAND OF LOST SOULS de Kenton et de KING KONG de Schœdsack et Cooper de merveilleux films **oniriques**, c'était évidemment leurs jeux d'illusion. Faire du vrai avec du faux, principe même du truquage : la jungle reconstituée en studio était mille fois plus poétique que la véritable forêt filmée (enregistrée telle qu'elle est !) par Don Taylor. Les transparences, c'était le rêve palpable. L'animation de la silhouette de KING KONG créait une fascination que jamais un homme dans une peau de bête ne saura reproduire.

Et que dire de la couleur ! Le noir et blanc convenait admirablement aux films-rêves des années 30. Cela ne signifie pas que nous souscrivons aux propos de Michel Laclos (dans le fameux « Bizarre » sur L'EPOUVANTE), qui se dressait à l'époque contre les remakes de la Hammer au nom de la nostalgie de l'âge d'or. Des couleurs bien utilisées, travaillées, peuvent contribuer (comme dans les films de Fisher !) à créer un monde de rêve et surtout de cauchemar. Mais les couleurs bêtement réalistes de L'ILE DU DOCTEUR MOREAU vue par Taylor, ce sont celles des documentaires touristiques, reproduction garantie des paysages, sans la moindre idée du **sens des couleurs.**

Il est inexact de penser que le progrès considérable de la technique est en contradiction avec un cinéma de rêve, avec un cinéma vraiment fantastique. Nombre d'auteurs l'ont déjà prouvé. Si certaines maladresses ou inaptitudes techniques ont pu, jadis, produire des effets quasi magiques (cf. films mal fichus comme UN CHIEN ANDALOU, etc.), les mêmes effets peuvent être le fruit d'une surenchère de raffinement. Voir, à propos de la photo et de sa magie, BARRY LYNDON, bien sûr !

Evidemment, l'utilisation par des incapables (Taylor) d'une technologie aussi avancée que l'est aujourd'hui celle du cinéma, ne donne que des « navets » (légume insipide).

N'importe qui, avec une bonne caméra qu'on peut acheter n'importe où, de quoi se payer le séjour aux Caraïbes, et suivre par correspondance les cours de maquillage « Chambers », aurait pu réaliser ce Moreau-ci.

Remarquons pour finir qu'il y a une volonté délibérée d'édulcoration, pour faire un film d'aventures « Pour tous » bien inoffensif (tout prêt pour la T.V. dans deux ans). Que Moreau remplace la vivisection et ses affreuses greffes par un sérum bien aseptisé, on veut bien. Mais pourquoi diable, même s'il n'est plus le démiurge dément qu'était Laughton, veut-il **inverser** le processus de l'évolution sur le personnage de Michael York.

Il serait logique qu'il veuille au contraire le poursuivre, contempler ce que sera l'homme de demain. Résultat : un misérable petit effet spectaculaire, style loup-garou. Quand les créatures de Moreau se révoltent, pourquoi ne l'emmènent-elles pas à la « House of pain » pour qu'il soit « puni par où il a péché » selon sa propre « Loi » ? Edulcoration toujours. Quant au pauvre Richard Basehart, successeur de Lugosi dans le rôle du réclitant de la « Loi », mieux vaut l'oublier. Mais nous ne passerons pas sur le signe le plus flagrant de la pusillanimité des distributeurs : Lotta la femme-panthère (devenue Maria, comme dans WEST SIDE STORY !) n'est même plus panthère. L'ultime effet du film, la seule trouvaille intéressante du script, faute de la fabuleuse ambiguïté de celui de Kenton (dans la barque, auprès de York redevenu sain, elle se retourne en révélant sa vraie nature) a été proprement coupée dans les copies destinées aux U.S.A. et à la France. Une **happy end** pour MOREAU, c'est le bouquet.

Gérard LENNE.

UNE ETOILE EST NEE

A STAR IS BORN
U.S.A. (1976).

Réalisation : Frank Pierson.

Adaptation cinématographique : John Gregory Dunne, Joan Didion et Frank Pierson, d'après une histoire de William Wellman et Robert Carson. Images : Robert Surtees. Montage : Peter Zinner. Décors : Polly Platt. Costumes : Shirley Strahm et Seth Banks. Conception musicale : Barbra Streisand. Arrangements musicaux : Roger Kellaway. Supervision musicale : Paul Williams. Chorégraphie : David Winters. Producteur : Jon Peters pour First Artists. Distributeur : Warner Bros.

Interprétation : Barbra Streisand (Esther Hoffman), Kris Kristofferson (John Norman Howard), Gary Busey (Bobby Ritchie), Oliver Clark (Gary Danziger), Marta Heflin (Ouentin), M.G. Kelly (Bebe Jesus), Joan Linville (Freddie), Uncle Rudy (Mo), Paul Mazursky (Brian), Sally Kirkland (la photographe), Vanetta Fields et Clydie King (les Oreos).

140 minutes.

IL est curieux d'observer les différentes formes que connut en quelque quarante ans l'histoire écrite par William Wellman et Robert Carson et intitulée « A Star is born ». Aucune des trois versions cinématographiques qu'elle suscita ne se ressemblent : celle réalisée par Wellman lui-même est un modèle de retenue et de sobriété, celle de Cukor enchante l'œil et l'esprit par le flamboiement du « musical » et du mélo, celle de Pierson intéresse enfin par le portrait qui nous est donné d'une star non point naissante mais déjà au sommet, c'est-à-dire Barbra Streisand.

« Ramène-moi vingt ans en arrière », dit Kris Kristofferson à son chauffeur au tout début du film, trahissant du même coup toutes les limites de l'entreprise. Un peu plus de vingt ans en arrière, c'est la version Cukor, qui marque l'agonie du « musical » et cherche à réactiver la carrière de Judy Garland, alors quelque peu en perte de vitesse. Moins de vingt ans plus tard (à partir de 1968), c'est Barbra Streisand, star **arrivée**, qui cherche à réactiver le genre avec FUNNY GIRL (et sa suite), HELLO DOLLY ou MELINDA. Tout ceci en vain, bien sûr, puisque le point d'aboutissement de cette remise à jour, à travers une version **up to date** du chef-d'œuvre archétypique, n'aboutit qu'à un film sur le show-business vu de l'extérieur et sans recul critique, film qui est aussi et surtout une sorte de monument à la gloire d'une de ses grandes prêtresses. Que reste-t-il en effet de cette terne étoile en dehors de la performance de Barbra Streisand, sinon une sorte de gadget à la mode qui tombe à pieds joints dans la mélasse d'une **love story** à deux sous (mais qui a coûté cher : quelque huit millions de dollars paraît-il) ? Il aura suffit aux auteurs d'ajouter quelques considérations prudentes sur l'enfer du show-business (rien de bien nouveau depuis PRIVILEGE et STARDUST), de saupoudrer l'alcool (jugé sans doute vieux jeu et insuffisant) d'un peu de drogue et d'émailler le dialogue de grossièretés new-look (« T'as un cul sensass », dit Kristofferson à Streisand qui, par ailleurs, le traite ici et là de « Fucker ») pour rajeunir le plus superficiellement du monde un sujet dont le véritable intérêt est ailleurs.

Ailleurs, c'est-à-dire au niveau d'une sorte de biographie mythique de Barbra Streisand par elle-même. Au contraire de la version Cukor, qui faisait la part belle aux jeux de la vie et du spectacle, la version Pierson abandonne la vie **pour** le spectacle à travers la réussite professionnelle d'une petite juive (Esther Hoffman) qui renvoie à une autre petite juive (Fanny Brice dans FUNNY GIRL), toutes deux interprétées par une troisième petite juive parvenue au sommet (Barbra Streisand, bien sûr). Que nous importe, dès lors, les démêlés sentimentaux de ces personnages stéréotypés, qui évoluent dans des décors dignes de « Art et Décoration », alors que seule compte pour nous Barbra Streisand **jouant le rôle** d'Esther Hoffman. Que nous importe la vie, quand tout est fait pour mettre en valeur **la** star. Car, incontestablement, A STAR IS BORN nouvelle version a été voulu et supervisé par Barbra Streisand, dont le nom apparaît quatre fois au générique : comme interprète, comme

executive producer, comme responsable de la conception musicale, enfin comme propriétaire de ses costumes qui proviennent de sa garde-robe personnelle. On le voit, c'est l'extraordinaire présence de la vedette qui sauve l'entreprise du naufrage et transforme un remake futile et snob en un fascinant auto-portrait. « Une part du rêve américain est à toi », lui dit quelque part Kris Kristofferson, et c'est bien l'accomplissement du rêve américain que d'entrer ainsi de plain-pied dans la légende.

Gilles CEBE.

NICKELODEON

NICKELODEON
U.S.A. (1976)

Réalisation : **Peter Bogdanovich.**

Scénario : **W.D. Richter et Peter Bogdanovich.** Images : **Laslo Kovacs** (Metrocolor). Costumes : **Theodora Van Runkle.** Maquillage : **Tom Ellingwood.** Montage : **William Carruth.** Musique : **Richard Hazzard.** Direction artistique : **Richard Berger.** Production : **Irwin Winkler et Robert Chartoff.** Distribution : **S.N.C.**

Interprétation : **Ryan O'Neal** (Leo Taylor Harrigan), **Burt Reynolds** (Thomas « Buck » Greenway), **Tatum O'Neal** (Alice Forsyte), **Brian Keith** (H.H. Cobb), **Stella Stevens** (Marty Reeves), **John Ritter** (Franklin Frank), **Jane Hitchock** (Kathleen Conke), **Brion James, Sidney Armus, Joe Warfield, Jack Perkins, Tamar Cooper.**

120 minutes.

LE film de Peter Bogdanovich, un peu comme l'était déjà en ce qui concerne les années 50 le nostalgique THE LAST PICTURE SHOW, retrace les tout débuts de l'industrie cinématographique américaine, avec les déjà Major Companies (ici la Patents Company) et les Indépendants. Les théâtres d'alors furent rapidement transformés en (premières) salles de projections. De la lanterne magique au cinématographe, il n'y a — n'y eut — qu'un pas (la cavalcade du membre du Ku-Klux-Klan, séquence hilarante dont nous reparlerons).

Les immigrants, venus des quatre coins du monde, ne tardèrent pas à transformer leur boutique en « nickelodeon », le public exigeant alors de plus en plus des « images qui bougent ». Grand orchestre et coups de feu, quand ce n'est pas un simple piano, accompagnent/illustrent le déroulement des films... mais le totalitarisme financier et la loi du plus fort (on pense déjà à Randolph Hearst !) régnant en maître, les productions indépendantes (new-yorkaises) sont constamment gênées/sabotées (destruction des caméras et des équipements cinématographiques, incendies des bureaux quand ce n'était pas l'exploitant lui-même qui retirait des copies les séquences dites impopulaires) par la Patents Company qui entend bien garder un monopole qu'elle s'est un peu rapidement attribué.

1912 : la naissance d'Hollywood dont le premier studio fut une grange. Cecil B. De Mille fut l'un de ces pionniers. Ici, bien sûr, excepté David W. Griffith (et l'impact prépondérant qu'il eut alors), les références abondent sans toutefois mentionner de noms précis. On peut avancer (comme dans GROS PLAN, de John Byrum, qui mettait davantage en scène William Desmond Taylor que Von Sternberg ou quelques autres... comme on l'a trop souvent stupidement dit) certains noms : Cecil B. De Mille, bien sûr, mais aussi certains tyrans parmi les plus redoutables, tels Louis B. Mayer ou Irving Thalberg...

La naissance des premiers films qui ne faisaient alors que quelques bobines, dénués de tout scénario élaboré et qui ne se basaient que sur l'effet visuel : le gag, les poursuites, les acrobaties, les précipitations dans le vide, etc. et le « suspens » en découlant.

Le muet : le cinéma puriste par essence. Avec tout son spectaculaire, ses thèmes rabâchés, le western (raciste) : Burt Reynolds y est (avant de devenir acteur) un organisateur de combats de crocodiles (contre les Indiens !) ; physiquement, il n'est pas sans rappeler un Clark Gable encore jeune, de même les deux héroïnes peuvent nous faire songer à Dorothy et Lilian Gish. Les clins d'yeux cinéphiliques ne manquent pas, mais là où la démarche de Bogdanovich, à défaut de se révéler être une parfaite réussite (par son trop de cabotinage) devient passionnante, c'est qu'elle nous remémore nombre de petits détails — détails fondamentaux dans l'histoire du cinéma (américain) — qu'on avait jusqu'ici un peu trop tendance à oublier. Ainsi, le racisme s'exerçant et le capitalisme aidant, les rôles d'Indiens (d'Indiennes), étaient joué(e)s par des acteurs/actrices blanc(he)s. De même pour les noir(e)s : ce gag révélateur lorsque l'un d'eux embrasse une blanche (pas Blanche Sweet... mais ça pourrait l'être !), laissant sur sa joue une traînée de charbon ! On assiste aussi à la première de NAISSANCE D'UNE NATION, alors appelé THE CLANSMAN — comme si vous y étiez — et à la fin de laquelle D.W. Griffith apparaît sur la scène, vu du fin fond de la salle, applaudi jusqu'à la démence collective (scène magistrale de re-création vivante — et jouée — du grand metteur en scène, et dans laquelle Bogdanovich n'a heureusement pas

cédé à la maladroite tentation « anti-mythifiante » de recréer un personnage aujourd'hui « mythologique » en en gardant tout le mystère, toute la possibilité d'imagination à considérer/croire que nous voyons Griffith lui-même).

Les gags se répètent souvent : citons, entre autres, et parmi les plus réussis et ceux non empruntés à Keaton (THE COPS...), celui de cet acteur (Burt Reynolds), en partisan du Klu-Klux-Klan, cavalcadant avec une croix enflammée, sur un cheval (?) derrière lequel défile une transparence.

Et vint le temps du long métrage sur lequel se clôt NICKELODEON, non sans ironie. Hollywood est née. Elle va régir sa morale, une morale qu'il faudra respecter, qui aura bientôt son code...

Les débuts du « Star System ». Une ironie, une critique (peut-être ?) mais aussi une nostalgie envers cette fastueuse époque, celle des pionniers de la future Hollywood-Babylone-La-Scandaleuse. Un peu comme le bouquin de Robert Florey (« Hollywood, années zéro », dont on ne saurait trop recommander la lecture) retraçant ces années où l'imagination, à défaut d'être servie par des décors très charpentés (!) ne s'exerçait alors que devant des planches et peut-être grâce à une certaine improvisation de l'action à travers ces décors de western, décors naturels (séquence de la mongolfière), dans les collines de Beverly Hills dont Florey signalait justement qu'il n'y avait plus aujourd'hui un mètre carré non criblé de balles à blanc ! Beau témoignage d'une ère (et malgré ses ambiguïtés) à jamais révolue !

Paul-Hervé MATHIS

STARDUST et LE PIEGE INFERNAL

STARDUST
G.-B. (1974).

Réalisation : **Michael Apted.**

Scénario : **Ray Connolly.** Images (Technicolor) : **Tony Richmond.** Musique et chansons : **Dave Edmunds.** Montage : **Mike Bradsell.** Production : **David Puttnam et Sanford Lieberson pour EMI Film / Goodtime Enterprises.** Distribution : **Lugo Films.**

Interprétation : **David Essex** (Jim McLaine), **Adam Faith** (Mike), **Larry Hagman** (Porter Lee Austin), **Ines des Longchamps** (Danielle), **Rosalind Ayres** (Jeanette), **Marty Wilde** (Colin Day), **Edd Byrnes** (un reporter TV), **Keith Moon** (J.-D. Clover), **Dave Edmunds** (Alex), **Paul Nicholas** (Johnny), **Karl Howman** (Stevie), **Rick Lee Parmentier** (Felix Hoffman), **Peter Duncan** (Kevin), **John Normington** (Harrap), **James Hazeldine** (Brian), **Dave Daker** (Ralph Woods), **Anthony Naylor** (Keith Nolan), **Charlotte Cornwall** (Sally Potter), **Rose-Marie Kiespitz** (Lucille).

113 minutes.

IL aura fallu patienter près de trois ans avant que parvienne sur nos écrans le second film de Michael Apted, STARDUST, dont le coup d'essai, TRIPLE ECHO, laissait prévoir une intéressante évolution. Aujourd'hui, tandis que THE SQUEEZE, son dernier film, nous est jeté en pâture quelques semaines seulement après STARDUST, Michael Apted apparaît comme l'un des rares cinéastes anglais à avoir émergé ces dernières années du brouillard d'outre-Manche. Très différent de ton et de façon par rapport à Ken Loach, Mike Leigh ou Barney Platts-Mills, transfuge de la télévision comme Ken Russell, Mike Hodges ou, encore, Ken Loach, Michael Apted travaille dans le système, passant avec facilité d'un genre à un autre, mais sachant toujours imprimer à ses bandes un mouvement particulier qui les hisse largement au-dessus de la production courante. Même dans un genre aussi codifié que le film noir (THE SQUEEZE), il parvient à s'échapper des stéréotypes et à nous intéresser à autre chose qu'à l'histoire (qui, par ailleurs, tient en haleine, en dépit d'invraisemblances criantes) ; même lorsqu'il inscrit son film (STARDUST) dans le sillage d'essais voisins (PRIVILEGE, TOMMY), il les égale et même les dépasse sur leur propre terrain (au moins pour TOMMY), préférant la finesse et la simplicité au brillant superficiel et vain du discours.

Comme le jet d'une pierre dans l'eau décrit à partir de son point de chute une série d'échos aquatiques, de même les films de Michael Apted mettent en scène des personnages prisonniers de cercles concentriques qui vont s'agrandissant et aux parois desquels ils ne cessent de se heurter. Prisonnier de la ruse de sa maîtresse et de son ambivalence sexuelle, le déserteur de TRIPLE ECHO ; prisonnier de ses fans et des commerçants du show-business, le chanteur de STARDUST ; prisonnier de la boisson et de l'enquête qu'il mène avec une obstination quasi animale, le détective ringard de THE SQUEEZE. C'est à un voyage au bout de la nuit que nous invite Michael Apted de film en film (dans les plans d'ouverture de STARDUST et THE SQUEEZE, les personnages paraissent naître de la nuit), voyage au cours duquel de tristes héros perdent toute identité et cherchent désespérément à en reconquérir une, quel qu'en soit le prix. Comment expliquer l'acharnement que met le détective Naboth à poursuivre une enquête qui ne le concerne en rien (il y a beau temps que son ex-femme lui est devenue étrangère) ou la réclusion volontaire du chanteur Jim McLaine

THE SQUEEZE
G.-B. (1976).

Réalisation : **Michael Apted.**

D'après le roman de **David Craig** « Whose little girl are you ? ». Scénario: **Leon Griffiths.** Images (Technicolor) : **Dennis Lewiston.** Musique : **David Hentschel.** Direction artistique : **William McCrow.** Montage : **John Shirley.** Production : **Stanley O'Toole.** Distribution : **Warner / Columbia.**

Interprétation : **Stacy Keach** (Naboth), **Freddie Starr** (Teddy), **Edward Fox** (Foreman), **Stephen Boyd** (Vic), **David Hemmings** (Keith), **Carol White** (Jill), **Alan Ford** (Taff), **Roy Marsden** (Barry), **Stuart Harwood** (Des), **Hilary Gasson** (Barbara), **Allson Portes** (Christine), **Keith Miles** (Jack), **Lee Strand** (Dave), **Lucinda Duckett** (Sharon), **Lucita Lijertwood** (Mrs. Delgado).

106 minutes.

dans son étrange Xanadu espagnol, sinon par le besoin de rassembler les morceaux d'une personnalité brisée. Rien ne prouve cependant que Naboth échappe à la boisson une fois son enquête achevée, et quant au chanteur, il meurt d'une over-dose pour avoir trop cherché sa vérité du côté des paradis artificiels.

Au-delà du sujet et de ces contraintes, Michael Apted s'attache donc aux comportement de ses personnages et, singulièrement, aux relations entre deux hommes et une femme. Thème hawksien, dont Apted reprend ici toutes les connotations homosexuelles : le manager de Jim McLaine parvient à séparer le chanteur et sa compagne, l'ami fidèle de Naboth intervient toujours à l'instant où celui-ci s'apprête à faire l'amour avec sa maîtresse. Dépassant la biographie d'un chanteur pop ou le film noir stéréotypé, Apted rejoint donc une fois encore son premier essai, sachant en reconduire toutes les ambiguïtés et toutes les finesses. Aussi, après trois films apparemment dissemblables mais qui affirment l'éclosion d'une personnalité, tout ce que l'on peut souhaiter désormais, c'est que Michael Apted exerce son intelligence sur des sujets plus ambitieux et plus personnels.

Gilles CEBE.

PASSAGE TO MARSEILLE

PASSAGE TO MARSEILLE
U.S.A. (1944).

Réalisation : **Michael Curtiz.**

Scénario : **Casey Robinson** et **Jack Moffit** d'après le roman de **Charles Nordhoff** et **James Norman Hall**. « Men without country ». Images : **James Wong Howe.** Décors: **Carl Jules Weyl.** Musique : **Max Steiner.** Montage : **Owen Marks.** Production : **Hal Wallis** pour **Warner Bros.**

Interprétation : **Humphrey Bogart** (Matrac), **Claude Rains** (Capitaine Freycinet), **Michèle Morgan** (Paula), **Philip Dorn** (Renault), **Sydney Greenstreet** (Major Duval), **Peter Lorre** (Marius), **Georges Tobias** (Petit), **Helmut Dantine** (Garou), **Eduardo Ciannelli** (le chef mécanicien), **John Loder** (Manning), **Victor Francen** (Capitaine Malo), **Vladimir Sokoloff** (Grand-père), **Corinna Mura** (la chanteuse), **Konstantin Shayne** (officier en second), **Stephen Richards** (lieutenant Hastings), **Charles La Torre** (lieutenant Lenoir), **Hans Conried** (Jourdain), **Monte Blue** (le second maître), **Billy Roy** (le serveur du mess), **Frederick Brunn** (Bijou), **Louis Mercier** (un mécanicien).

109 minutes.

TOURNE en 1944, mais resté inédit en France depuis, pour d'inexplicables raisons, cet hommage lyrique à la France libre, qui a déjà eu l'honneur d'une diffusion à la télévision française voici quelques mois, trouve enfin un public, grâce au travail inlassable des animateurs du « Studio Action ». Jugé mineur par les spécialistes de l'œuvre de Michael Curtiz (mais je ne partage pas ce point de vue), entre autres Christian Viviani, auteur d'une remarquable étude sur l'exilé hongrois, publiée dans « L'Anthologie du cinéma », c'est le second des trois films où Humphrey Bogart incarne un personnage dont le combat solitaire rejoint celui des anti-vichystes, un peu comme ces Américains, longtemps éloignés du champ de bataille, et pour lesquels ce film, quelque peu propagandiste, était tout d'abord destiné, se sont joints aux volontaires européens pour combattre la bête nazie. Les autres films avec Bogart étant, rappelons-le, CASABLANCA, également réalisé par Curtiz, et interprété par les mêmes acteurs, Claude Rains, Peter Lorre et Sidney Greenstreet, et LE PORT DE L'ANGOISSE de Howard Hawks.

Au plan du récit, c'est un film exemplaire avec sa construction, en flash back gigogne, marquée par l'épique, l'humour, l'émotion retenue et le patriotisme.

L'épique avec, par exemple, les séquences situées dans l'enfer de Cayenne, autour du percement, en pleine jungle infestée de bêtes sauvages, d'une route sans fin, et véritable chemin de croix pour les détenus, ou encore à propos de cette mutinerie qui éclate à bord du vieux cargo, faisant route sur Marseille, sur lequel ont été recueillis les évadés. L'humour par la présence du vieux grand-père, et ancien bagnard (joué par Vladimir Sokoloff) chassant les papillons, au contact des bagnards, ou encore à propos de cette ferme modèle, au sud de l'Angleterre, qui se transforme, comme touchée par une baguette magique en un aérodrome pour avions frappés de la croix de Lorraine. L'émotion retenue dans les scènes entre Michèle Morgan et Bogart, journaliste recherché pour meurtre, après la mise à sac de son journal qui critiquait ouvertement les accords de Munich. Emotion qui atteint son apogée avec cette véritable trouvaille poétique qu'est le parachutage d'une lettre d'amour à la femme restée sur le sol français, à partir d'un avion, retour d'une mission punitive au-dessus de l'Allemagne.

Si, avec le recul du temps et de l'histoire, l'appel à certains sentiments patriotiques peut sembler désuet, voire ridicule (et la Marseillaise maintes fois répétée sur un mode fantaisiste, par un Max Steiner manquant singulièrement d'imagination, n'arrange pas les choses), en revanche les plan dénonçant la brutalité, le laxisme ou la vilenie des collaborateurs du régime de Vichy, sont d'un ton résolument moderne.

Une belle et émouvante scène d'enterrement (au cours de laquelle la lecture d'une lettre faisant appel à la bonne volonté des hommes, donne le contrepoint pacifiste indispensable) conclut ce film inclassable, magnifiquement servi par la photo, tout en clair obscur, de James Wong Howe et qu'il était injuste de laisser plus longtemps dans les boîtes en dépit des quelques rides que le temps lui a données.

Gérard LANGLOIS

NEW MEXICO

FAUDRA-T-IL bientôt défendre les œuvres contre leurs auteurs ? Car enfin, même « tripatouillé » et remonté par le producteur, THE DEADLY COMPANIONS justifie-t-il toute la hargne que son réalisateur déploya à l'occasion d'une interview donnée jadis à Guy Braucourt (1) ? « Vous pouvez estimer que vous avez de la chance en France de ne pas avoir vu le film », concluait un Peckinpah déjà quelque peu aigri. Lui qui regrettait de n'avoir « rien pu mettre de personnel dans ce premier film (où) les personnages, les thèmes, l'intrigue (lui) sont étrangers », comment a-t-il pu signer, voici peu, un film aussi impersonnel, aussi peu mis en scène que TUEUR D'ELITE ? En fait, le Peckinpah qui abhorre le système hollywoodien et les Etats-Unis, ce Peckinpah qui regrette toujours de n'avoir pas été John Huston, celui-là apparaît tout entier dans THE DEADLY COMPANIONS.

A partir d'un scénario qui pourrait être une version western et infernale de « Tandis que j'agonise » (une mère transporte le cercueil de son fils à travers un territoire apache, et c'est l'assassin de l'enfant qui la protège), Peckinpah témoigne déjà d'un goût poussé pour la décomposition et la nécrophilie. Si son héros, vétéran de la guerre de Sécession (côté nordiste), reconduit toutes les caractéristiques du « westerner » type, il apparaît cependant physiquement blessé, presque inapte à manier un revolver du fait d'une blessure au bras droit. Proche en cela des anti-héros à venir (ceux de RIDE THE HIGH COUNTRY ou de THE WILD BUNCH entre autres), il est aussi proche d'un Peckinpah déphasé, à peine sorti des productions T.V. et qui regrette déjà Hollywood en son âge d'or. On le sent ici acharné à mettre en scène un Ouest moribond, tout autant dans la description de ce saloon transformé en temple le temps de l'office, que dans sa fascination pour la mort (le cercueil, le héros diminué et à moitié scalpé, la ville fantôme). Ainsi Peckinpah subvertit-il les règles du genre dans la dérisoire attaque de la diligence, où il réduit à une bouffonnerie l'épisode principal d'un film aussi mythique que STAGECOACH (ce sont des indiens ivres qui jouent à « l'attaque de la diligence »). A la suite de quoi, le personnage fantomatique de l'apache qui harcèle Brian Keith s'inscrit tout naturellement dans cette vision nécrophilique de l'Ouest. Face à des personnages en quête d'une identité perdue, il représente la tentation de la mort, tentation à laquelle le cow-boy ne succombe pas encore, alors que, bientôt, les quatre gunmen de THE WILD BUNCH n'y résisteront pas. Cependant, ne nous y trompons pas, en dépit d'une « happy end » fort improbable, le héros de THE DEADLY COMPANIONS est déjà condamné d'une manière ou d'une autre. Disparaître, ce peut être mourir, mais aussi se réfugier dans un univers rêvé et mythique. Ainsi le personnage de Turk imagine-t-il de créer une république avec deux cents esclaves indiens transformés en soldat, tout comme Peckinpah lui-même a pu imaginer trouver la paix en Europe ou au Mexique.

Toute l'œuvre de Peckinpah peut se définir comme une longue autobiographie fantasmatique où l'auteur tend un miroir aux Etats-Unis aussi bien qu'à lui-même. Semblable au dépressif major Dundee, qui mena une manière de « guerre privée » à Gettysburg puis fut réduit au simple rôle de geôlier avant de trouver une nouvelle raison de vivre aux trousses de l'indien Charriba, Peckinpah n'a pas encore fini de poursuivre ses chimères inaccessibles et périmées. Tout ceci apparaît déjà en filigrane dans THE DEADLY COMPANIONS et en fait tout le prix.

Gilles CEBE.

(1) In Cinéma 69, nº 141, décembre 1969.

THE DEADLY COMPANIONS
U.S.A. (1961).

Réalisation : Sam Peckinpah.

Scénario : A.S. Fleischman, d'après son roman. Images : William H. Clothier (Panavision-Pathécolor). Montage : Stanley E. Rabjon. Son : Robert J. Callen. Musique : Marlin Skiles. Producteur : Charles B. Fitzsimons, pour Pathé-America-Carrousel. Distribution : Warner-Pathé.

Interprétation : Maureen O'Hara (Kit Tilden), Brian Keith (Yellowleg), Steve Cochran (Billy), Chill Wills (Turk), Strother Martin (le pasteur), Will Wright (le docteur), Jim O'Hara (Cal), Peter O'Crotty (le maire), Billy Vaughan (Mead), Robert Sheldon (un joueur), John Hamilton (un joueur), Hank Gobble (le tenancier du saloon), Buck Sharpe (l'Indien).

90 minutes.

VALENTINO

U.S.A. (1977).

Réalisation : **Ken Russell.**

Scénario : **Ken Russell** et **John Byrum.** Images : **Peter Suschitsky.** Décors : **Philip Harrison.** Costumes : **Shirley Russell.** Son : John Mitchell. Chorégraphie : **Gillian Gregory.** Monteur : **Stuart Baird.** Production : **Robert Chartoff** et **Irwin Winkler.** Distribution : **Les Artistes Associés.**

Interprétation : **Rudolf Nureyev** (Valentino), **Leslie Caron** (Alla Nazimova), **Michelle Phillips** (Natasha Rambova), **Carol Kane** (la starlette amie de Fatty Arbuckle), **Felicity Kendal** (June Mathis), **Seymour Cassel** (Georges Ullman), **Huntz Hall** (Jesse Lasky), **Alfred Marks** (Richard Rowland), **David de Keyser** (Joseph Schenck), **Linda Thorson** (Billie Streeter), **Leland Palmer** (Marjorie Tain), **Lindsay Kemp** (Angus McBride), **Anthony Dowell** (Nijinsky), **Penelope Milford** (Lorna Sinclair), **June Bolton** (Bianca de Saulles), **William Hootkins** (Fatty Arbuckle), **John Juston** (Sidney Olcott), **Nicolette Marvin** (Marsha Lee), **Jennie Linden** (Agnes Ayres), **Percy Herbert** (le gardien du studio), **Dudley Sutton** (Willie), **Christine Carlson** (la fille dans la scène du tango), **Don Fellows** (George Melford), **Bill McKinney** (le policier), **Richard Le Parmentier** (le Sheik), **Burnell Tucker** (l'assistant-réalisateur), **Diana von Fossen** (la maquilleuse), **Ray Jewers** (l'électricien), **John Alderson** (un policier), **Elisabeth Bagley** (la jolie fille), **Charles Farrell** (l'ivrogne), **Hal Galili** (Harry Fischbeck), **Scott Miller** (Ray C. Smallwood), **Murray Salem** (le vagabond), **Mildred Shay** (une femme), **Deirdre Costelle**, **Diana Weston**, **Marcella Markham** (trois prostituées), **Mark Baker** (un assistant-réalisateur), **Anny Farber** (la petite amie).

132 minutes.

IL me fait penser à un faune. C'est pour lui que Debussy a écrit son « Après-midi ». C'est lui que le cinéma attendait pour venir danser Valentino devant l'objectif. Venir enlacer un homme dans un tango en le serrant de près. En le basculant sur sa cuisse. Le cinéma ne l'avait jamais touché. Une image intacte. La seule qui pouvait se substituer au mythe. Les mythes ne vieillissent bien que dans nos mémoires. Dans l'œil, il faut qu'ils aient la brillance d'une nouvelle naissance. Nureyev naît. Nez fin. Ce sourcil gauche souvent un peu arqué. Il est gigolo. Avec une vieille dame pâmée qui lui donne de l'argent sous sa pochette parfumée. On l'accepte. Il glisse le long de la piste de danse et mouche une patronne dont les bouclettes sont pleines de lucre. Il monte sur la table et arrête le rire de Fatty Arbuckle dans sa gorge grasse. Saisit dans ses deux bras Carol Kane. Scène sublime. Petite poupée de cire blanche à bottines lacées qu'il enlace. Presse, prend à Fatty. Ingénuité maladroite du débutant. On accepte. Nazimova-Leslie Caron entre dans l'image, entourée de son faste grotesque. Parce qu'elle est danseuse, petite cousine de Nureyev, on l'accepte aussi. Sheik. Torero. Sheik. Nureyev, nu sous un turban, saute sur le divan plein de coussins profonds où il enlève Natasha-Michelle Phillips. Ça passe. Fardé, pas fardé, il passe la rampe. Son regard nous prend. Arènes sanglantes. Les femmes se pâment, mais Ken Russell se borne à mettre un chœur de vierges qui le prient, l'invoquent. C'est la grotte miraculeuse. Ça passe bien. Ken Russell ne s'étend pas sur les à-côtés du magnétisme de Valentino. Il le crée. Nureyev nous magnétise. Sa Natasha insupportable, il l'aime. Nous acceptons Michelle Phillips — pourtant moins bonne que lui — parce qu'il fait tout passer. Corporellement, il transmet l'équivalent de ce qui brûlait dans les yeux de Valentino et brûlait les femmes.

On l'a beaucoup injurié dans sa vie, Valentino. Féminin. Gigolette. Homo. Russell met Nureyev dans MONSIEUR BEAUCAIRE. Pas tendre, le Russell. Le masque blanc, on baigne dans le petit suisse. Crémeux, plâtreux,, la fameuse mouche en forme de cœur sur la joue gauche. Nureyev en petit marquis. Couple enfariné, satin bleu, manières. Une houpette tombe sur sa braguette. Ah ! Russell, il fallait le faire. Ce flocon de neige rose tombe. Ça passe. Russell le magique a effacé le mythe. Ce n'est plus Valentino, c'est Nureyev. Il a la grâce. Il a gagné. Russell ne se permet rien qui dépare. Dans ses choix, il ne se trompe jamais. Aucune fioriture inutile sur les histoires connues de la vie de Valentino. Hollywood se serait trompé, pas Russell. Il extrait d'une biographie ce qui en est l'essence. Et l'inscrit dans un espace infaillible. Ainsi Nureyev sur un ring de cirque entouré d'une piste de danse. Ainsi de l'orange, figurant les espoirs du petit paysan de Castellaneta qui voulait planter une orangeraie. L'orange. Objet de désir d'une vie comblée. Nureyev et l'orange. Ne pas l'atteindre. On est prince du monde et on meurt d'aimer une orange qui se refuse à vous. Intelligence de Russell. Oui en avait jamais douté ? Moi. Ça fait plaisir de savoir que je m'étais trompée.

Claire CLOUZOT.

UNE SALE HISTOIRE

PLUS qu'à la tendance illustrée par LA MAMAN ET LA PUTAIN et MES PETITES AMOUREUSES, c'est bien davantage, dans l'œuvre de Jean Eustache, à celle de LA ROSIERE DE PESSAC ou du COCHON qu'appartient UNE SALE HISTOIRE. On y retrouve avec cette évidence feutrée à laquelle correspond une extrême simplicité d'écriture la volonté d'Eustache de traquer la réalité en l'énonçant, de la rendre plus forte qu'elle-même, surréelle. Gageons, à cet égard, qu'un film comme UNE SALE HISTOIRE aurait enchanté les surréalistes, le Robert Desnos de LA LIBERTE OU L'AMOUR par exemple.

Cette « sale histoire » apparaît, à la résumer, comme assez triviale encore que très peu banale. Un véritable cycle voyeuriste s'est instauré dans les toilettes pour femmes d'un café parisien. Pour parvenir à ses fins de spectateur, l'amateur doit adopter une position rampante, s'abaisser — à tous les sens du terme. Cette quête d'obscénité, épuisante, devient obsédante et rend littéralement fou celui qui la vit.

France (1977).

Réalisation, production : **Jean Eustache.**

Première partie. — Images : **Jacques Renard.** Montage : **Chantal Colomer.** Assistants : **Elisabeth Couturier, Bertrand Van Effenterre.**

Interprètes : **Michel Lonsdale, Douchka, Laura Fanning, Jacques Burloux, Jean Douchet, Josée Yann.**

26 minutes (35 mm).

Deuxième partie. — Histoire racontée par **Jean-Noël Picq.** Images : **Pierre Lhomme, Michel Cenet.** Montage : **Jean Eustache, Chantal Colomer.** Assistants : **Luc Béraud, Bertrand Van Effenterre.**

Interprètes : **Elisabeth Lenchener, Françoise Lebrun, Virginie Thévenet, Annette Wademant.**

22 minutes (16 mm).

Jean Eustache a, un jour, filmé presqu'à la sauvette, un groupe d'amis écoutant le héros de l'histoire raconter celle-ci avec une précision incroyable, déjà inquiétante. Redistribuant plus tard le texte exact de ce récit ainsi que des réactions qu'il a suscitées parmi les auditeurs, il fait jouer le rôle du narrateur par Michel Lonsdale entouré d'autres comédiens. Il met en scène la réalité, le film naissant de la juxtaposition de l'un et l'autre documents. Pourtant, on ne « voit » rien dans ce précis de voyeurisme, on écoute quelqu'un parler : dans LA ROSIERE comme dans LE COCHON, de la simplicité écrasante de ce qui était montré, de cet excès de conformité naissait l'insolite. Ainsi, lorsque l'on prononce un mot des dizaines de fois, finit-il par perdre son sens.

La brutalité de l'énoncé trahit l'aspect que prend d'emblée le récit de cette aventure, aspect poignant, perçant, tragique. L'inspiration d'Eustache est du même ordre que celle de Georges Bataille dans sa poursuite inlassable, mortelle de l'existence. Premières lignes du « Bleu du ciel » : « Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les transes, le situent devant le destin. » Un peu plus loin, le célèbre « J'ai voulu m'exprimer lourdement ». UNE SALE HISTOIRE est un film « lourd » de sens : ce qui est dit dépasse d'emblée la morale, ce qui est montré dépasse d'emblée la limpidité d'une écriture reposant sur le plan-séquence. Ecrasant le signifié, Eustache impose le partage du phantasme et oblige à l'imagination. En ce sens, ce film de provocation est tout proche de la « révolution surréaliste ».

Olivier BARROT.

LA MACHINE

France (1976).

Réalisation : **Paul Vecchiali.**

Structures et dialogues : **Jean-Michel Guillery, Jean-Christophe Bouvet, Cécile Clairval et Paul Vecchiali.** Images : **Georges Strouvé.** Son : **Antoine Bonfanti et Jean-François Chevalier.** Montage : **Françoise Merville, Frank Mathieu et Paul Vecchiali.** Musique : **Roland Vincent.** Paroles de la chanson : **Claudine Dubisy.** Production : **Diagonale.** Distribution : **Les Films Molière.**

Interprétation : **Jean-Christophe Bouvet (Pierre Lentier), Sonia Saviange (Jeanne Dumont, sa mère), Monique Melinand (le Juge d'instruction), Hélène Surgère (une psychiatre), Gérard Blain (un journaliste), Philippe Chemin (Philippe), Marcel Gassouk (le contremaître), Danielle Gain (Suzy), Frédéric Norbert (Fred), Marie-Claude Treilhou (Mimine), Jean-Claude Guiguet (Mistigri), Paulette Bouvet (Lina), Philippe de Poix (l'Aristo), Denise Farchy (Betty Boop), Michel Delahaye (Platon), Pierre Bellot (le patron de bistrot), Jacqueline Lajeunesse (Astérix), Sergo Casado (Pupuce), Michèle Venard (la patronne du restaurant), Jean-Claude Biette (un témoin), Jean-Pierre Barrault (un témoin), El Kébir (un témoin), Mireille Amiel (une journaliste), Noël Simsolo (un journaliste), Dominique Rabourdin (un journaliste), Jacques Grant (un journaliste), Jean-François Stevenin (le prêtre), Gaston Haustrate (un député), Philippe Nahoun (le médecin-légiste), Liza Braconnier (une psychiatre), Louis Lyonnet (un psychiatre), Jean-Michel Guillery (un psychiatre) et la voix de Séverine Vincent (Arletto).**

POUR traiter de la peine de mort au cinéma, il faut du courage, de la modestie et du parti pris. Ce sont les qualités de Paul Vecchiali dans LA MACHINE. Il a toujours aimé risquer, jouer. Et gagner comme dans FEMMES FEMMES.

Comment un homme très ordinaire (Pierre Lentier) commet le crime de tuer une petite fille, comment on le juge, comment il s'en explique et ce que les mass media font de tout cela. Telle est l'histoire. Vecchiali la traite avec parti pris. Parti pris de fond : il est contre la peine de mort. Cela se voit, cela se dit. Il prend le biais de soulever la responsabilité de la petite fille : dans un crime sur une enfant de l'autre sexe, quelle est la part de la fille et de sa sexualité naissante, sujet tabou de notre société ? Vecchiali pose la question.

Les partis pris esthétiques sont nombreux et s'entremêlent. Vecchiali a toujours affectionné les ruptures de ton et, dans LA MACHINE, on passe d'un « mode » à l'autre. Par moment, c'est justifié, à d'autres on se demande pourquoi.

Comme par exemple, la description un peu néo-réaliste de Nanterre et du milieu où vivait Pierre Lentier qui éclate soudain en une mini-comédie musicale triste. On la trouve belle, on comprend que l'auteur essaie d'éviter le pitoyable et le mélo mais la séquence reste à part, elle s'intègre mal au film.

Le parti pris d'imiter le style télévision dans une série d'interviews similaires à celles de TF1 au moment de l'affaire Patrick Henry est justifiable par rapport au film mais peu satisfaisant. Vecchiali s'en sert pour montrer en quoi les médias et l'audiovisuel influent sur la conscience collective et le cours de la justice. Mais comme ce « procédé » — car c'en est un — a été utilisé à des fins moins nobles dans des films policiers, films d'action et films pseudo-politiques, il a perdu de sa valeur.

Ces réserves faites, reste le plus intéressant. Le travail d'improvisation des comédiens professionnels et non professionnels aboutit à une unité dont on ne distingue plus l'acteur (Jean-Christophe Bouvet) du vrai psychiatre (Jean-Michel Guillery). Bouvet a fait lui-même une profonde enquête sur les cas de Christian Ranucci et de Patrick Henry avant de se lancer dans le rôle de Lentier, homme ordinaire mais monstre extraordinaire pour la société.

Enfin, à partir du moment où Lentier est en prison, le film

procède par admirables plans-séquence. L'impossibilité que l'on ressent de connaître les mobiles d'un assassin, la profondeur des racines d'un homme, rien n'exprime mieux cela que ces séquences inexorables et glacées : interrogatoire d'un psychiatre, d'un autre, d'un troisième. Plans-séquence de dix minutes avec la tête du premier psychiatre en amorce de dos, avec glissement panoramique distrayant l'œil, faisant changer l'angle afin qu'aucun ennui ne se crée, et nous restons là, fascinés par le bloquage et la folie simulée de Lentier, face à nous, à la caméra. L'entêtement de la valeur du plan équivaut à l'obscurité du criminel : on comprend quels problèmes un crime pose à la justice d'un pays.

Le jeu étonnant de Jean-Christophe Bouvet est responsable de la beauté du film. Bouvet reflète l'ordinaire d'un homme qui pourtant ne l'est pas. Une dimension nous échappe : celle d'une folie peut-être, celle d'une immense solitude dont cet introverti, ce silencieux, a essayé de sortir en faisant monter dans sa voiture une petite fille consentante,

L'audace du film tient dans ce dernier adjectif. Quelle société est prête à accepter la jouissance d'une petite fille de huit ans ?

Claire CLOUZOT.

TOUS LES FILMS SORTIS A PARIS DU 15/6 AU 15/8/77

par Yves ALION, Raphaël BASSAN, Gilles CEBE, Claire CLOUZOT, Claude GELÉ, Patrick KAMENKA, Gérard LANGLOIS, Paul-Hervé MATHIS, Henry MORET, Stéphane SOREL

AIDA, de **Pierre Jourdan** (France, 1976), avec **Gilda Cruz Romo, Grace Bumbry, Peter Gougalov, Ingvar Wixell, Agostino Ferrin, Luigi Roni** (29-6). Paraît qu'à « Ecran », je suis le seul à aimer l'opéra ! Raison pour laquelle j'ai hérité de cette critique ! Le film de Pierre Jourdan est loin de faire prendre goût, aux néophytes ou aux non-adeptes du genre, à ce spectacle lyrique, et ceci malgré le son stéréophonique. Filmé lors d'une représentation de l'opéra de Verdi au Théâtre Antique d'Orange en juillet 1976, c'est (hélas !) surtout pas l'opéra dans tout son baroque et tout son goût pour la décadence, tel qu'on aurait pu s'y attendre, tel que nous le montrait jusqu'à présent au cinéma Werner Schroeter. C'est d'un académisme affreux, et de plus, mal filmé, mal cadré, sous-exposé. C'est laid, long (2 heures et demie), mortel. (P.-H.M.)

ARNOLD LE MAGNIFIQUE ou **POMPES D'ACIER (PUMPING IRON)**, de **George Butler** et **Robert Fiore** (U.S.A., 1975), avec **Arnold Schwarzenegger, Louis Ferrigno, Matty** et **Victoria Ferrigno, Mike Katz, Franco Colombo, Ed Corney, Ken Waller, Robin Robinson, Serge Nubret** (29-6). Reportage sur l'athlète culturiste Arnold Schwarzenegger et sur quelques autres. L'adoration du corps et de la beauté (sculpturale) peut bien sûr prêter à certaines ambiguïtés (cette pureté tant recherchée et qui fût l'essence même d'un nazisme avide d'aryens « parfaits » ; et une certaine homosexualité latente...), il n'en demeure pas moins que le phénomène culturiste, à défaut d'être passionnant, est fascinant : la maîtrise de soi et de son propre corps (revoir le jeu des acteurs hollywoodiens, tels Bogart ou James Cagney qui jouaient avec tout leur corps, en plan d'ensemble, et pas servis comme Delon/Belmondo par des gros plans abusifs) relève davantage d'une philosophie (rejoignant par là le kung-fu, et pas le karaté) que de l'exploit sportif en soi. Il se dégage bien évidemment de ces montagnes de muscles un certain érotisme (le mythe du mâle super viril) pouvant tendre à faire sourire. Ces super-mâles ne sont pourtant pas des adeptes de la violence (au contraire) et leurs démonstrations s'apparentent, tout comme les combats réglés par Bruce Lee, à de la chorégraphie. PUMPING IRON n'est pas sans rappeler par sa démarche un autre reportage sur un tout autre domaine : THE QUEEN, de Frank Simon, ce mémorable concours de beauté de travestis. Ici, c'est l'entraînement (avec toutes les magouilles dévoilées) pour le prix Olympia, super-concours des Messieurs Univers. Bien sûr, quelques références cinéphiliques inévitables : une affiche du célèbre Steve Reeves et la participation de Serge Nubret, acteur noir de péplums dont LES TITANS. (P.-H.M.)

L'AUTRE COTE DE LA VIOLENCE (ROMA, L'ALTRA FACCIA DELLA VIOLENZA), de **Franco Martinelli** (Italie-France, 1976), avec **Marcel Bozzuffi, Anthony Steffen, Enio Girolami, Franco Citti, Jean Favre, Roberta Paladini, Stefano Patrizi** (6-7). Chronique criminelle en milieu urbain, L'AUTRE COTE DE LA VIOLENCE cherche à mêler les vertus civiques du film de dénonciation et la nervosité du thriller. Précisons tout de suite que Franco Martinelli échoue par manque de rigueur. Montrer que le capitalisme secrète sa propre pourriture d'une manière (la misère) ou d'une autre (les blousons dorés), c'est bien, mais encore faut-il dépasser l'imagerie populaire et surtout échapper à toute espèce de récupération, ce qui n'est pas le cas. Toute l'ambiguïté de l'entreprise vient de ce que Martinelli, plutôt que de mener à bien une analyse socio-politique (à la Rosi), frappe à droite et à gauche, en amalgamant crimes crapuleux, vengeance personnelle, héroïsme policier et pourriture bourgeoise à la manière d'un quelconque Lizzani (avec BANDITS A MILAN, pour le suspense policier, et SCANDALE A ROME, pour la dénonciation de la « Roma bene »). Moins ouvertement « pro-flic » que d'autres thrillers italiens récents (LA POLICE AU SERVICE

DU CITOYEN, LE TEMOIN A ABATTRE), mais aussi plus roublard, L'AUTRE COTE DE LA VIOLENCE sacrifie à la mode et cherche à séduire un public avide de sang à la une. Ceci exprime à l'évidence les limites d'un tel film. (G.C.)

BACCHANALES INFERNALES, d'**Elio Pannacio** (Italie, 1976), avec **Richard Conte, François Prevost** et **Elena Svevo** (5-8). Un porno sans fesse ou presque, voilà ce que nous inflige E. Pannacio, qui semble en effet plus obsédé par la religion, le diable et l'exorcisme que par la chair. C'est son droit, mais qu'il nous le dise d'entrée de jeu ! Le fils d'une famille-comme-il-faut, tombé sous l'emprise de Satan, incarné par une rousse maléfique, voit les malheurs fondre sur tout son entourage : sa fiancée puis sa mère meurent dans d'étranges conditions. Seule sa sœur, missionnaire de son état, résiste au Malin et décide de rendre son frère à Dieu. A l'aide d'un prêtre qui va recourir à l'exorcisme, le démon sera chassé du corps du possédé, pour, ô horreur ! s'incarner dans celui de sa sœur... qui sera bientôt conduite au bord de l'abîme moral et physique et finira par se suicider. Si techniquement le film est un peu moins mauvais que d'autres produits du même cru, le tout manque cependant d'imagination. Nous avons en prime quelques scènes d'un goût douteux par prêtre ou médecin interposé et assistons à un dialogue du style : croyance/science, exorcisme/psychiatrie, médecine/religion, etc., pour arriver aux séquences finales qui se voudraient une copie de L'EXORCISTE. C'est tout simplement ridicule ! (P.K.)

LE BATAILLON EN FOLIE (Italie, 1976), de **Salvatore Samperi**, avec **Renato Pozzetto, Lino Toffolo, Cochi Ponzoli, Teo Teocoli, Corinne Cléry** et **Jean-Pierre Marielle** (27-7). Un général pervers poignarde un Karl Marx en caoutchouc, un psychiatre fait un concours de pets avec un soldat, Dracula s'engage dans ce bataillon nazi dont la « folie » est macabre, de mauvais goût, irrévérencieuse, blasphématoire, scatologique comme le sont souvent les comédies italiennes. Au fond, ce sado-maso chez les nazis pourrait plaire. Il y a l'hostie qui tue, le capitaine Inverti qui achève les blessés en les décorant et le pape qui vient au front pour s'assurer que la paix ne se fera pas, la paix représentée par l'ange Jean-Pierre Marielle dans un petit rôle. Amateurs d'absurdités, réjouissez-vous : il y a toujours de quoi se tordre de rire, surtout si vous aimez le rire gras qui colle comme du riz mal cuit ! (C.C.)

BRIGADE CALL-GIRLS, de **Patrick Aubin** (France, 1977), avec **Raoul Curet, Danielle Vlaminck, Erika Cool, Gérard Croce** (6-7). Version fauchée de MADAME CLAUDE (rebaptisée pour l'occasion madame Clo), où quelques séquences hard (très, très peu) tombent ici et là comme des cheveux sur la soupe. Tout ceci se résout en intrigue policière débile (où le flic chargé de l'enquête se nomme... Lefin) plutôt qu'en partouze cinématographique. C'est cependant tout aussi triste que n'importe quelle bande intégralement pornographique. (G.C.)

BRUCE LEE CRIE VENGEANCE (LEFT FOOT OF ANGER), de **Lee Doo Yong** (Hong-Kong, 1975), avec **Han Yong Chul, Kim Jin Hee** (6-7). Pas plus de Bruce Lee que de beurre en branche dans ce karaté débile où vengeance, colère et violence demeurent les éléments d'une équation qui se résout à grands coups de poings dans la gueule. Que peut-on dire de plus sans risquer de se répéter ? Mieux vaut plutôt fuir à toutes jambes ce genre de navet bestial et mal foutu. (G.C.)

BRUCE LEE N'A PAS DE RIVAL (THE RIVAL), de **Young Nam Koh** (Hong-Kong, 1976), avec **Lo Lieh, Bobby Kim** et **Mieko Komori** (12-8). Une « hongkonnerie » de plus que l'histoire du cinéma aura tôt fait d'oublier, car la débilité du sujet n'a d'égal que la médiocrité de la copie présentée qui a dû nous arriver par requin voyageur, tant les couleurs sont pisseuses (le taichangscope in color n'y change rien). Nous sommes pourtant gâtés, puisque les deux héros sont des spécialistes du karaté qui vont tout au long du film jouer des poings et des pieds avec force cris et gesticulations en tout genre. Malgré les violents efforts physiques de nos deux artistes martiaux, on ne retiendra rien de ce navrant spectacle, si ce n'est que le bon karatéka l'emportera sur le mauvais. Comme toujours !... (P.K.)

CAILLES SUR CANAPE, de **John Thomas (Serge Korber)** (France, 1977), avec **Monique Buron, Richard Darbois** (13-7). Les phantasmes érotiques d'un timide employé de bureau amoureux de sa voisine de palier ; sous son accoutrement austère, celle-ci se révèle être naturellement une cochonne de première classe. Tout cela reste bien conventionnel, en dépit d'une réalisation honorable. Les premières séquences concernent le beau monde du porno aristocratique sophistiqué, ce qui nous vaut de savoureux dialogues du genre : « La comtesse Marie-Dominique de Prépuce se séparait avec regret du pénis de l'archiduc », etc. Cela vaudrait-il un certain sourire ? (C.G.)

CANDIDES SALOPES, de **Caroline Joyce (Claude Pierson)** (France, 1977), avec **Olivier Oll, Richard Allan, Geneviève Sorbier** (6-7). Laideur et vulgarité sont les deux mamelles de ce film. Laideur des « actrices » dont on se demande dans quels inquiétants ruisseaux elles peuvent bien être recrutées : maquillages révélateurs, regards désespérément vides, attitudes disgracieuses, sans parler de la cellulite et des douteux boutons qui agrémentent leur anatomie... Les hommes ne valent pas mieux dans le genre maquereau velu ou vieux vicelards bedonnant. Vulgarité du dialogue qui atteint ici les limites du comique involontaire : qu'ils baisent certes, mais au moins qu'ils se taisent ! Que dire du scénario-prétexte ? Une jeune fille supposée candide, enlevée par un affreux partouzard, est délivrée par son fiancé, qui participe finalement à son initiation par une « psychothérapie de groupe »... Le lecteur attentif sait déjà que le redoutable et prolixe Claude Pierson se cache sous les pseudonymes féminins de Caroline Joyce et Andrée Marchand. Mais qu'attend le MLF pour réagir ? (C.G.)

LE CASSE-COU (VIVA KNIVEL), de **Gordon Douglas** (U.S.A., 1977), avec **Evel Knivel, Gene Kelly, Lauren Hutton** (10-8). Gordon Douglas, spécialiste du film d'aventures a jadis été mieux inspiré que dans ce CASSE-COU, où il met à contribution les talents du motocycliste Evel Knivel dans une fiction débile où il tente de réconcilier son mécanicien, Gene

Kelly, « has-been » à souhait, avec son jeune fils. Amour, amitiés, intrigues, cascades s'entrecroisent sans grande nécessité et il faut vraiment aimer la moto et bien peu le cinéma pour trouver un quelconque intérêt à ce film. (R.B.)

LES CAVALIERS DU DIABLE (U.S.A., 1976), de **John Manduke**, avec **John Marley, Lee Van Cleef, Leif Garrett, Glynnis O'Connor, Matt Clark, Timothy Scott, Dalia Penn** (27-7). Voici un western auquel on devrait attribuer la chouette, puisque le héros est un garçon de 12 ans (Leif Garrett). Les petits enfants apprendraient ainsi comment mettre un serpent venimeux dans les fontes d'un cheval pour qu'on y plonge la main, comment étrangler et pendre un « méchant » au lasso, enfin mille et un petits trucs ingénieux. A signaler que ce western vicieux et sadique, laid et inintéressant est produit par le plus réactionnaire des cinéastes isréallens, l'auteur

d'OPERATION THUNDERBOLT ou « Entebbe n° 3 », Menahem Golan. En politique comme au cinéma, les Américains choisissent leurs alliés de la même façon. Pour figurer dans une telle opération, le merveilleux John Marley devait avoir bien besoin d'argent. (C.C.)

CECILIE POMPETTE, de **Daniel Daërt** (France, 1976), avec **Martine Grimaud, Richard Lemieuvre, Charlie Schrener, Françoise Avril** (6-7). Porno un tout petit peu supérieur à la moyenne, dans la mesure où Daniel Daërt témoigne d'un certain soin dans sa modeste reconstitution début de siècle (voiture, crinolines, chapeaux) et dans la réalisation (images satisfaisantes, musique plus recherchée que d'habitude). Tout ceci demeure toutefois médiocre, faute de moyens véritables et d'un scénario cohérent. Dieu sait pourtant combien les fanfreluches Belle Epoque et les décors rococo s'adapteraient avec facilité à un porno qui ne serait pas seulement hard (comme ici) mais aussi intelligent. Avis aux amateurs. (G.C.)

LES CHAINES (BROTHERS), de **Arthur Barron** (U.S.A., 1976), avec **Bernie Casey, Vonetta McGee, Ron O'Neal** et **Renny Roker** (3-8). Film courageux et pertinent sur la condition sociale des noirs aux U.S.A. et plus particulièrement dans un lieu clos : la prison. Le personnage central de ce film, David Thomas, jeune noir ignorant, est condamné pour complicité de vol à une peine allant de un an à perpétuité, selon sa conduite ! En prison il apprend à détourner sa révolte viscérale, grâce à un co-détenu, vers une appréhension plus globale et plus politique de sa situation en lisant notamment les ouvrages de Malcolm X ou de Frantz Fanon. Dans le pénitentier la ségrégation raciale est soigneusement entretenue par la direction et les gardes qui savent qu'il faut diviser pour régner. Mais Thomas a un jeune frère à qui il fait parvenir régulièrement des feuillets d'un journal « underground » élaboré par les détenus au nez et à la barbe des geôliers (ils travaillent en effet pendant la journée à l'imprimerie de la prison), ce journal parvient à la connaissance d'un groupe progressiste qui envoie une délégation menée par une jeune femme, Paula Jones (portrait à peine déguisé d'Angela Davis ; mais sa non-personnalisation directe élargit les dimensions du film) pour se rendre compte sur place de la situation de ses « coréligionnaires ». Les institutions mises en danger vont se défendre en accroissant leur potentiel répressif et en réussissant à impliquer la jeune femme dans une histoire de meurtre ; elle a noué entre temps des liens affectifs avec Thomas. Après un crime commis à l'intérieur de la prison, les prisonniers blancs et noirs comprennent qu'ils sont victimes ensemble du même système répressif et ils finissent par s'unir. Thomas sera abattu à la fin, mais il aura aidé ses co-détenus à prendre conscience de leur situation. En ce sens il se présente comme l'anti-FRANTZ BLUM en refusant de jouer le jeu : Paula Jones sera libérée et les autres accusés réhabilités. Un film courageux qui aurait mérité une meilleure sortie. (R.B.)

COUPLES COMPLICES, de **Georges Fleury (Jean Desvilles)** (France, 1977), avec **André Chazel, Thierry de Brem, Richard Allan, Alban Ceray, Aude Lecocq, Danièle Troger, Guy Royer, Danièle Deslande, Elisabeth Blin, Marie-Christine Chireix, Marylin Chanaud, Siegrid Sellier** (10-8). X° bande de Georges Fleury dont il devient hasardeux de recenser la filmo. Celle-ci n'est pas classée X... mais peu importe, c'est, une fois de plus et à travers un périple dans la capitale, la découverte des plaisirs inescomptés... ceux dont on ne soupçonnait pas l'existence... ploum ploum tra-la-la... (P.-H.M.)

CRASH !, de **Charles Band** (U.S.A., 1976), avec **Sue Lyon, José Ferrer, John Ericson, John Carradine** (29-6). Plus ridicule qu'horrible, cette petite production provinciale à prétention fantastique n'existe en fait que pour justifier la dernière séquence, où une voiture folle provoque une suite de carambolages soi-disant spectaculaires (d'où le titre du film). Explosions et cascades automobiles composent donc l'essentiel de cette bande inutile où l'incohérence du scénario le dispute à la nullité (que dis-je : l'inexistence) de la mise en scène. Triste et déprimant spectacle. (G.C.)

LES DANOISES ET L'AMOUR (ex : **LES VIOLETTES SONT BLEUES**), de **Peter Refn** (Danemark, 1975), avec **Lisbeth Lundquist, Annika Hoydal, Lisbet Dahl** (3-8). Ce n'est ni un film porno ni un film de série, c'est en quelque sorte une « petite œuvre » tout à fait dans la lignée de celles qui peuvent passer dans les festivals. Une jeune femme vivant avec un homme timide et peu courageux veut connaître diverses formes de relations amoureuses et amicales avec des hommes et des femmes de toutes confessions et de tous les milieux. Elle tente avec deux amies de promouvoir ce nouveau type d'échange affectif et humain ; malheureusement, son mode de vie est contesté par son ami qui finit par se suicider. Film soigné et pas déplaisant à voir, éloigné de son public par un titre français inutilement racoleur, ces DANOISES ET L'AMOUR ont le mérite de nous montrer un échantillon du jeune cinéma danois (exploité en V.O.) que nous connaissons très mal. (R.B.)

LE DERNIER DINOSAURE (THE LAST DINOSAUR), de **Alex Grasshoff** et **Tom Kotani** (U.S.A.-Japon, 1976), avec **Richard Boone, Joan Van Ark, Steven Keats, Luther Racley** (20-7). La venue de l'été a singulièrement fait fondre les glaces polaires en décongelant quelques grosses bêtes préhistoriques qui sont venues envahir les écrans (voir aussi DINOSAURUS). Celle-ci résulte d'une entreprise nippo-américaine, filmée au Japon par une équipe technique spécialisée dans l'animation des monstres en plastique gélatineux issus du prototype Godzilla. Rien à dire de la réalisation, sans génie ni surprise et conforme aux règles du genre. Le scénario offre toutefois l'originalité de ne pas faire périr le monstre et le héros choisit

de rester en compagnie d'une Eve primitive dans une nature vierge, plutôt que de retourner vers notre civilisation polluée : protection des espèces et écologie obligent ! Le film vaut surtout par l'affrontement des deux dinosaures dont le plus féroce est encore Richard Boone dans le rôle du vieux chasseur blasé, râleur, misogyne en diable, avec sa trogne impayable, ce qui amène une superbe réplique finale. A la jeune journaliste qui lui demande en le quittant d'épargner le dinosaure parce qu'il est le dernier de l'espèce, Boone répond magnifiquement : « Me too, I'am the last one... » Malgré ses qualités, le film n'efface pas le merveilleux souvenir de l'unique séquence de combat contre les animaux préhistoriques du VOYAGE AU CENTRE DE LA TERRE, d'Henry Levin, qui date pourtant de près de vingt ans. (C.G.)

LA DERNIERE CHANCE (LAST CHANCE), de **Maurizio Lucidi** (Italie, 1976), avec **Fabio Testi, Ursula**

Andress, Massimo Girotti, Eli Wallach, Howard Ross, Barbara Bach (10-8). Il s'agit d'un superbe polar dont le cadre/l'action se déroule au Canada (le gangstérisme au Canada vu par les Européens... on pense inévitablement à l'étonnant « L'instinct de Mort », de Jacques Mesrine). L'action y règne dès les premières minutes avec une folle poursuite de bagnoles réalisée dans les règles d'aujourd'hui (et non plus comme chez Hitchcock avec maintes transparences foireuses à l'appui).

L'originalité première de ce « petit » thriller réside déjà dans le fait que l'héroïne (Ursula Andress, toujours aussi belle) ne part pas avec le vilain gangster (« irrésistible ») parce qu'il a les diamants, mais qu'elle part avec le « vilain gangster » (au cœur tendre), par amour, détenant elle-même les bijoux dérobés (à son insu), ultime passeport de l'ultime virée avec l'homme aimé. Contrairement à maints films du genre, les données sont, comme on peut le voir, subtilement inversées. Tout finit évidemment dans une entretuerie générale — la mesquinerie des uns et des autres aidant (Eli Wallach dans une de ses compositions les plus malsaines). On ne manquera pas de rétorquer que tout ça est un peu gnan-gnan (romantisme à l'eau de rose et zizique appropriée) ; n'empêche que cette course contre le temps, l'inéluctabilité des situations, et la mentalité antiflic, en font une bande, sinon passionnante, mais du moins qui retient l'attention d'un bout à l'autre. (P.-H.M.)

LE DESIR ET LA CORRUPTION (ACE UP MY SLEEVE), d'**Ivan Passer** (Autriche, 1975), avec **Omar Sharif, Karen Black** (3-8). L'adaptation de romans policiers, et en particulier ceux de James Hadley Chase (cf. à ce sujet la transcription d'EVA de Joseph Losey) dans une optique créatrice, rejoignant par-delà l'univers de l'écrivain celui du cinéaste, s'est parfois avérée positive. Ce n'est malheureusement pas le cas de ce film d'Ivan Passer, cinéaste marquant de la « nouvelle vague tchèque », notamment à travers son sensible et discret ECLAIRAGE INTIME (1965), qui transcrit ici « librement » un ouvrage de l'auteur pré-cité. A travers l'histoire d'un homme d'affaires qui tente de se prémunir contre une conjoncture économique précaire grâce à l'aide de sa maîtresse et collaboratrice, c'est à tout un art, parfois subtil, mais souvent confus, de l'exercice du pouvoir que nous convie, par un travail expressif baroque, le réalisateur tchèque. Si l'ensemble s'avère insatisfaisant et trop hétéroclite, un certain climat d'étrangeté se glisse en filigrane de l'intrigue, qui fait apparaître derrière ce DESIR ET LA CORRUPTION une petite lueur « d'éclairage particulier » qui nous indique, trop discrètement malheureusement, que nous n'avons pas à faire à un quelconque tâcheron, mais à un authentique cinéaste que le déracinement et des conditions de travail parfois difficiles ont conduit à cette semi-retraite artistique. (R.B.)

DINOSAURUS, de **Irving Yeaworth** (U.S.A., 1960), avec **Gregg Martel, Paul Lukather, Kristina Manson, Ward Ramsey** (20-7). DINOSAURUS, c'est l'éternelle histoire du monstre préhistorique gelé et enseveli qui surgit à la suite de fouilles scientifiques. Choc de deux mondes, l'ancien et le moderne. En prime, un homme préhistorique qui joue les hurons. L'alliance sacrée se fait contre le Mal que l'on trouve — suprême finesse — aux deux époques : la méchante bête carnivore contre la gentille herbivore, et le méchant vénal contre le héros et sa clique. Devinez qui l'emporte ? Le Bien sur le Mal, le présent sur le passé, le futur sur le présent. Le fade héros épouse l'insipide héroïne. Ils hériteront même d'un gosse tout fait et passablement ignoble, qui est censé donner une morale en forme de pirouette : l'homme préhistorique — dans l'incapacité de s'adapter au monde moderne — a choisi une mort héroïque et généreuse, mais l'enfant, lui, porteur de « nos » espoirs, envisage très bien de vivre dans un autre monde. Tous les espoirs sont permis, y compris celui de voir des films moins tartes. (S.S.)

DONA FLOR ET SES DEUX MARIS (Brésil, 1976), de **Bruno Barreto**, avec **Sonia Braga, José Wilker, Mauro Mendonca, Nelson Xavier** et **Dinorah Brillanti** (5-8). Petite pochade pour l'été que cette Flor brésilienne dont le mari est un voyou qui joue, vole, baise, rote et se soûle alternativement. Mais excellent amant quand il a le temps de se mettre au lit. Mort, il est regretté pour sa fougue et ses baisers quand il venait de manger de l'oignon cru. La « pantalonnade », au Brésil, est différente de la nôtre. Elle est gentille. Flor épouse un pharmacien plus stable, mais aussi plus ennuyeux que le monsieur numéro un. Au lit, elle évoque le défunt qui s'empresse d'apparaître. Que va-t-il se passer ? Mystère. Ce troisième film d'un jeune homme de 22 ans, fils de Luiz Carlos Barreto qui a produit tout le cinéma nôvo, de TERRE EN TRANSE à GUERRE CONJUGALE, a battu JAWS en millions d'entrées au Brésil. Amateurs de l'ancien ciné brésilien, s'abstenir. Les autres : les doigts de pied pleins de sable et le paréo roulé autour de la taille, oui ; mais en costume, sur les Champs-Elysées, en payant votre place, non ! La bonne humeur gentille ne vaut pas 15 francs. (C.C.)

DOUBLES PENETRATIONS, de **Michel Baudricourt** (France, 1977), avec **Richard et Liliane Lemieuvre** et **Charles Schreiner** (10-8). Un romancier en panne de voiture, un journaliste en forêt pour un reportage sur la France non polluée, sont séquestrés par quatre jeunes filles, en vacances dans une grande maison à la campagne, et devront gagner leur pitance à la sueur de leur oiseau (gros oiseau en vérité). Heureusement pour les jeunes filles qui rêvent d'avoir un harem, le romancier, nommé Erckmann, n'a pas oublié son stylo et l'écologiste, qui bien sûr s'appelle Chatrian, n'est pas uniquement végétarien. Ils seront plus tard rejoints par un violeur en cavale qu'une bonne partouze soignera de son traumatisme et sur laquelle le réalisateur laisse tomber, non le voile de la pudeur, mais une espèce de bâche en plastique transparent, figure de style sans doute, pour un film porno qui n'en a aucun. (G.La.)

DOUCE CAPTIVE (SWEET HOSTAGE), de **Lee Philips** (U.S.A., 1976), avec **Martin Sheen, Linda Blair, Jeanne Cooper, Lee Debroux, Bert Remsen** (3-8). Il s'agit presque d'un remake de L'OBSEDE, à l'exception faite que le film de Wyler joue faussement sur les mauvais sentiments et situe démagogiquement à grands coups de leitmotives musicaux un « obsédé sexuel » comme un personnage « a-normal » mais humain, et pour qui on doit avoir de la pitié !, et que cette DOUCE CAPTIVE (Linda Blair) propose dès l'ouverture un personnage apparemment antipathique. D'abord, il est dans un asile de « dingue » (qui ressemble fort à celui du film de Milos Forman), il est présenté comme fou (reste à définir ce qu'est la folie ! — on

enferme, pardon, on interne (!) de plus en plus de gens qui dérangent et qui pensent « mal »), il dit s'appeler Kubla Kan (Kublaï Khan ?!), et il s'évade de ce lieu de misère humaine (donc il n'est pas si « fou » que cela, les véritables « fous » toujours entre guillemets — acquiesçant trop apathiquement à leur « folie » et à leur internement). Le film est construit selon une structure typique du film d'horreur (présentations des personnages dont on ne connaît rien jusqu'alors et qui vont **subir**), et se révèle être un hymne à l'Amour et à la Liberté. Quand on ne les a pas, qu'on ne peut pas les recevoir, on les acquiert, on les prend, on les vole. De force. Ce « fou » (Martin Sheen) « enlève » la petite fille de L'EXORCISTE. Il ne la touche pas. Il lui déclame des poèmes ! (quel fou !). Peu à peu, s'établit une tendresse réciproque qui croît de jour en jour. La bifurcation/contradiction/différence avec L'OBSEDE réside dans le fait du changement de caractère/comportement de la prisonnière. Elle ne crie plus comme Samantha Eggar, elle aime. La répression ne tarde pas : mouchards, suspicions diverses (il va faire des courses quotidiennement et lui achète ce qu'elle n'a jamais eu — la robe bleue), plainte des parents, recours à la police. Armé, et craignant pour la vie de sa « protégée », il refuse de se battre, de résister, ce qui implique une séparation pour toujours, et pour lui le retour à l'hôpital psychiatrique. Le refus : la Mort. On pense, et malgré les chi-chis et les chabadabadas de la mise en scène, davantage à l'anarchisant PRISON DU VIOL qui instaurait/instaure (comme trop rarement) la possibilité de la Passion, du Langage, à travers des êtres considérés par la loi comme Anormaux et Dangereux. Et puis, soulignons ce détail sublime (revenant souvent) : la sonnette du crotale que Linda Blair a tué un peu malgré elle (il y a là-dedans un profond sentiment envers les animaux, quels qu'ils soient...), cette sonnette qu'elle donnera à son « tortionnaire », alors à l'état de cadavre. (P.-H.M.)

ELLES SONT DINGUES CES NENETTES, de **Steno** (France-Italie, 1976), avec **Lando Buzzanca**, **Rossana Podesta** (22-6). Tout le monde sait (au moins depuis le n° 59 d' « Ecran ») que ce ne sont pas les scrupules qui étouffent la conscience de Stefano Vanzina, plus connu sous le nom de Steno. Non content d'être à l'origine du film policier italien « de droite » avec LA POLIZIA RINGRAZIA (et de l'avoir prolongé, sur le mode comique, avec UN FLIC HORS-LA-LOI et LE COGNEUR), Steno s'attaque ici à la contestation lycéenne tout en procurant un parfait véhicule à l'ineffable Lando Buzzanca. Tout cela trahit une détestable démagogie dans la description de ces lycéens caricaturaux et une vulgarité crasse dans les tristes pitreries de Buzzanca. Voulant marier les petites culottes de MALICIA aux grenades lacrymogènes des films dits « de dénonciation », Steno jette le masque et exprime à l'évidence toutes les contradictions du cinéma italien. Récupération des désordres sociaux contemporains et ambiguïté du message se parent ici des charmes de la lingerie féminine et de l'amour libre (et vache parfois) et ne vise en fait qu'un succès public du plus douteux aloi. (G.C.)

ENCORE PLUS, de **Georges Fleury** (France, 1977), avec **Véronique Maugarski**, **Brigitte Lahaie**, **Richard Allan**, **Charlie Shreiner** (20-7). Deux ex-gouvernantes d'un manoir suédois relatent les aventures dont elles furent les témoins et actrices à la Belle Epoque où régnait un châtelain libertin. Bien sûr, ce n'est pas Bergman revisité, mais c'est un sourire dans un été porno triste comme la nuit ! Travail de professionnel, la reconstitution d'époque est assez soignée : il ne manque pas un bouton aux caleçons longs et les froufrous, jarretelles et pantalons fendus mettent pour une fois en valeur les comédiennes. Tout ce joli monde a l'air de s'amuser joyeusement en forniquant sous ces déguisements ; du reste, les séquences contemporaines de l'édition des mémoires des deux vieilles dames apparaissent en comparaison bien pénibles et ratées. Vive le porno rétro !... (C.G.)

EN VOITURE SIMONE !... (SOFT BEDS, HARD BATTLES), de **Roy Boulting** (G.-B., 1973), avec **Peter Sellers**, **Lila Kedrova**, **Béatrice Romand**, **Curt Jurgens** (29-6). Sorte de SALON KITTY à rebours et doté d'une vulgarité comique parfaitement assumée, SOFT BEDS, HARD BATTLES se rapproche davantage d'une trivialité tout italienne que d'un humour britannique retenu et flegmatique. C'est de la grosse cavalerie, quelque chose comme un plat lourd et très épicé, à déconseiller aux fines gueules, mais qui remplit sa fonction et cale l'estomac. Comment ne pas rire en effet (même grassement) aux péripéties de ce bordel (gaulliste malgré lui), qui s'inscrivent dans une France des années 40 digne des vieux films américains de propagande antinazie (du style CASABLANCA ou PASSAGE TO MARSEILLE) et permettent à Peter Sellers de donner libre cours à sa fantaisie dans six compositions hautes en couleurs et d'une irrésistible drôlerie. Et le scénario lui-même, qui va de la visite d'un lupanar par Hitler à la transformation du couvent des « Vierges Bénies » (sic)

en une annexe de bordel (toujours gaulliste), cultive l'énormité avec une telle délectation qu'il devient impossible de ne pas s'abandonner au rythme trépidant de ce burlesque inattendu. Ni très distingué, ni du meilleur goût, SOFT BEDS, HARD BATTLES fait cependant montre d'idées assez juteuses et mérite le détour, ne serait-ce que pour comprendre la différence existant entre gaudriole française et gaudriole britannique. Car, snobisme peut-être, mais ce genre de film pas léger léger, vaut bien cent fois L'AILE OU LA CUISSE et autre JOUR DE GLOIRE. (G.C.)

FLICS EN JEANS, de **Bruno Corbucci** (Italie, 1977), avec **Thomas Milian**, **Jack Palance** (6-8). A Rome, une bande de petits truands pratique le vol à moto. Tout irait pour le mieux sous le beau ciel de la ville éternelle si l'un d'eux ne commettait pas un jour le vol de sa vie : une valise d'un gros trafiquant international contenant 5 millions de dollars, fruit d'une rançon. Mais la police veille en la personne de l'inspecteur Geraldi, ancien truand, qui a mis sa science au service de la loi. Ce Vidocq italien qui chasse à moto (mode oblige) truands, petits et gros, ne se départit jamais de son sang-froid — style Steve McQueen — pas plus qu'il ne se dépossède de son jeans (d'où le titre vraisemblablement) ni de son chapeau de laine. Par contre, il joue de ses poings et de ses pieds dans le plus pur style Bruce Lee. A part quelques belles cascades à moto, on ne retiendra de ce thriller-spaghetti que sa vulgarité (dans la V.F. en tout cas), son apologie de la violence et sa xénophobie. (P.K.)

FOLIES DANOISES, de **Vibeke Vindelow** (Danemark, 1977), avec **Ole Soltoft**, **Preben Marth**, **Cla Levgreen** et **Arthur Jensen** (3-8). Si les Américains sont les champions du western et les Italiens les

rois de la comédie, les Danois pourraient être ceux de la fesse joyeuse. Déployant des trésors d'imagination, et il en faut pour remplir une heure et demie de succions, le réalisateur nous raconte sur un mode burlesque les rivalités de deux entrepreneurs de spectacles, autour de la signature d'un contrat mirifique avec une championne du show business. Mais l'un d'eux est aimé des dames et celles-ci vont prêter leur concours pour venir à bout du second, aux méthodes si peu loyales. A une importante figuration, véritable myriade de fesses, s'ajoute une utilisation toujours insolite de décors peu souvent envisagés dans ce type de production pornographique dont un parc d'attraction avec train fantôme et un solo de flûte particulièrement enchanteur. (G.La.)

FRISSONS D'OUTRE-TOMBE (BEYOND THE GRAVES), de Kevin Connor (G.-B., 1973), avec **Peter Cushing, Diana Dors, Donald et Angela Pleasence, Margaret Leighton, David Warner** (6-7). Cela fait toujours plaisir de retrouver Peter Cushing, bon pied bon œil (du Malin), en roublard antiquaire de l'enfer dans les ruelles de Londres. Victime de quatre clients indélicats, il se venge sournoisement d'eux par objets d'art interposés : une glace de cheminée hantée incitant au meurtre, une croix de guerre et une tabatière porteuses de singuliers maléfices, une porte sculptée ouvrant sur une chambre démoniaque... Ceci donne lieu à quatre sketches d'inégal intérêt dont le principal mérite est de réunir une brochette d'excellents comédiens britanniques, desquels émergent les Pleasence père et fille en presque crédibles suppôts de Satan. Le sketch le plus drôle est celui de l'exorcisme d'un démon « accrocheur d'épaule » par une voyante excentrique jouée par une ahurissante Margaret Leighton. On pense naturellement à Edgar Poe, mais le film, dont le style est assez soigné, reste handicapé par la formule même du film à sketches qui brise l'intérêt et l'adhésion du spectateur. Mais le fantastique anglais devenant une denrée rare, ne soyons pas trop difficiles ! (C.G.)

LES FURIES, de Wim Verstappen et Pim de la Parra (Hollande, 1976), avec **Willeke Van Ammelrooy, Nans Van Der Graft et Nelly Frijda** (6-7). Connus d'abord pour leur contestatrice attitude avec leur production Scorpion-film, Pim de la Parra et Wim Verstappen (ce dernier étant, rappelons-le, l'auteur de JOSZEF KATUS), se sont recyclés depuis dans le film érotique. C'est en tout cas la réputation qu'ils ont. En ce qui concerne LES FURIES, l'entreprise n'a d'érotique que les quelques fesses qu'on peut y voir, à l'occasion. Pour le reste, il s'agit d'une œuvre forte, dense, à la photo somptueuse et au montage rigoureux, à propos de la furie meurtrière, à l'encontre des mâles plus arrogants que superbes, de deux femmes vivant dans une maison appartenant à un mannequin, célèbre autant que jolie, en rupture de société, et dont la quiétude sera troublée par l'arrivée d'un bel homme à moto. Outre de jolies filles, cette maison-refuge a un secret : s'y cache un homme (le mari du mannequin), cancéreux et voyeur, que les deux furies, qui ignoraient jusqu'alors être l'objet de son voyeurisme, vont faire mourir de plaisir, avant d'être à leur tour victimes du destin. En l'occurrence une malade mentale, vivant dans une cabane toute proche et témoin de leur manège et autour de laquelle les auteurs, auxquels il faut ajouter Harry Kumel, dont on note la présence en tant que coscénariste, tisse, c'est le mot, une toile, aux ramifications quasiment fantastiques. (G.La.)

GAELLE, MALOU ET VIRGINIE, de Renau Pieri (Pierre Unia), (France, 1977), avec **Marie-Christine Oguen, Julien, Marilyn Guillaume, Karine François, M.-C. Croguenec, M.-C. Carliez** (22-6). « ... Le seul espoir d'une littérature populaire véritablement révolutionnaire (transgressive) pourrait (peut-être) se situer du côté du porno (je parle sérieusement — et je dis bien : le porno, pas la guimauve « distinguée » de l'érotisme)... » C'est pas moi qui dis ça, mais Claude Simon dans « La Quinzaine Littéraire ». Le film, qui n'est qu'un retripatouillage avec des inserts hard des MAITRESSES DE VACANCES du même Unia est encore bien loin de confirmer/illustrer une si belle hypothèse... (P.-H.M.)

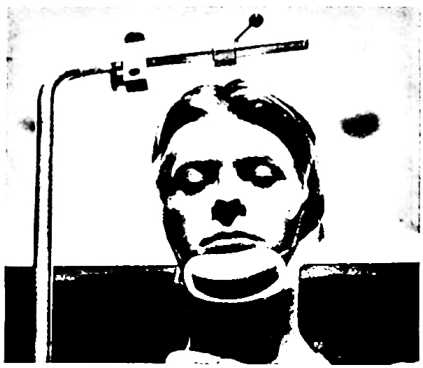
LA GRANDE BAISE, de Frédéric Lanzac (Claude Mulot) (France, 1977), avec **Karine Gambier, Guy Royer, Martine Semmier, Alban Raynaud** (29-6) Film plutôt soigné, professionnellement bien mis en scène, avec une photo de qualité signée Roger Fellous et même un semblant de scénario : deux amants, volontairement séparés, s'écrivent pour faire le point de leurs liaisons respectives et repartent la main dans la main — si j'ose dire — par un matin brumeux d'automne, comme dans un vrai Lelouch... Karine Gambier est assez photogénique dans le genre speakerine de télé. Les scènes hard restent visibles et de bonne tenue, sauf une espèce de viol collectif par des blousons noirs à motos filmée à la sauce Kenneth Anger. Notons qu'on retrouve ici une séquence au bord de la plage extraite d'un ancien film A BOUT DE SEXE : au royaume du porno, rien ne se perd, rien ne se crée ! (C.G.)

HEDDA (HEDDA), de Trevor Nunn (G.-B., 1975), avec **Glenda Jackson, Timothy West, Peter Eyre, Patrick Stewart, Jennie Linden** (29-6). Prototype du théâtre filmé à l'anglaise, bien joué, mis en scène sans fantaisie et joliment photographié, mais aussi, et surtout, d'un ennui distingué. Tout le monde ne peut être, hélas ! Joseph Losey ou David Mercer, et HEDDA accumule comme à plaisir tous les clichés du drame bourgeois le plus poussiéreux qui soit. Alors que MAISON DE POUPEE (le film aussi bien que la pièce) s'impose à la fois par la force de ses personnages et l'évidente modernité de son thème, on voit mal en quoi « Hedda Gabler » (la pièce) nous concerne aujourd'hui. Rien ne justifiait donc sa « mise en boite », d'autant qu'aucun effort n'a été fait pour moderniser ou aérer quelque peu une œuvre au demeurant bien sévère. Reste en définitive, comme au théâtre, quelques interprètes qui exercent leur métier avec conscience et sérieux. Que demander de plus à un film réalisé sous l'égide de la « Royale Shakespeare Company » ? (G.C.)

L'HOMME PRESSE, d'Edouard Molinaro (France, 1977), avec **Alain Delon, Mireille Darc, Michel Duchaussoy, Elina Labourdette, André Falcon, Muriel Catala** (10-8). Longtemps promis aux amateurs d'adaptations cinématographiques, le roman de Paul Morand a semble-t-il profité de cette lente maturation générale. Le film que Molinaro en a tiré est une des bonnes surprises de la rentrée. Delon oublie d'y cabotiner et Darc d'y minauder. Son personnage, il est vrai, est en retrait, du moins au niveau de la durée, mais son importance est capitale puisqu'il représente la première faille dans l'univers jusqu'alors monolithique de cet homme, pour qui la vie n'est qu'une grande course contre la montre dont les bornes kilométriques prennent la forme d'œuvres d'art. A ce propos, la présence de Maurice Rheims comme co-adaptateur et conseiller technique est une garantie antifaussaire. Par son effacement, Molinaro a aussi contribué à la réussite de l'entreprise. Nous voilà bien loin des recherches faussement modernes qui avaient fait chuter dans le pire académisme la bien exécrable IRONIE DU SORT. A croire que le portrait, en pointillé, l'obligation de rester en surface, se sont accordés pleinement à sa sensibilité de cinéaste. Il aère sa mise en scène au maximum, utilise de souples mouvements d'appareil, un montage court, des regards, les incisifs dialogues de Christopher Frank, de façon à ne point gêner la marche vers la mort de ce personnage de feu. Cette obligation d'aller vite l'empêche également de décrire, avec les clichés d'usage, la société, présente par le biais de la spéculation sur les œuvres d'art, où évolue ce personnage solitaire, presque anarchiste. La femme qui apporte la contradiction nécessaire, afin de mieux faire comprendre toute la vacuité de sa démarche, sur laquelle les auteurs observent un humour de bon aloi, et qui a son rythme lui

donnera un fils, serait, elle, plutôt un personnage aquatique. (G.La.)

L'HOMME QUI VENAIT D'AILLEURS (THE MAN WHO FELL TO EARTH), de Nicholas Roeg (G.-B., U.S.A., 1976), avec **David Bowie, Candy Clark, Buck Henry, Rip Torn**. Spécialiste des véhicules tapageurs pour vedettes pop ou rock (voir déjà PERFORMANCE), Nicholas Roeg témoigne une fois de plus d'un goût immodéré pour le clinquant et le tape-à-l'œil : caméra subjective, montage parallèle, ralenti, bric-à-brac décoratif, tous ces délires visuels et ces acrobaties inutiles viennent obscurcir un scénario déjà très embrouillé, sans structure bien nette, avec des personnages mal campés et un patchwork de références cinéphiliques (du TROISIEME HOMME à BILLY BUDD) encore plus raté que dans MYRA BRECKINRIDGE, ce qui n'est



pas peu dire. Tout se passe en fait comme si Roeg limitait naïvement la science-fiction à un champ de manœuvre pour effets faciles, où les planètes éclateraient en gerbes de feux d'artifice tandis que les extra-terrestres s'accoupleraient (au ralenti et en a-pesanteur) dans un déluge de bulles savonneuses. Passons enfin sous silence l'interprétation inattendue mais guère convaincante de David Bowie qui, avec son apparence androgyne et sa chevelure carotte, promène un air ennuyé tout au long du film dont il se soucie comme d'une guigne. Mieux vaut donc pour tout le monde que cet homme venu d'ailleurs retourne précisément là d'où il vient (G.C.)

LES HOMMES D'UNE AUTRE PLANETE, de **Shinga Ken** (Japon, 1976) (27-7). A quel public en voie de développement intellectuel peut bien s'adresser cette pellicule impressionnée qui tient du guignol, de la bande dessinée « punk » et du sous-feuilleton télé ? Quel autre public débile le distributeur français pense-t-il toucher ? Ou quelle recette escompte-t-il ? Questions aussi impénétrables que les fumeuses intentions de ces Martiens de carton-pâte qui viennent ici envahir un univers de décor d'opérette extrême-orientale. Suivre le film jusqu'au bout sans quitter son siège est une épreuve digne des supplices japonais les plus raffinés. (C.G.)

HORIZONS EN FLAMMES (FIRE), de **Earl Bellamy** (U.S.A., 1976), avec **Ernest Borgnine, Vera Miles, Patty Duke Astin, Alex Cord, Donna Mills, Ty Hardin** (3-8). Encore une de ces innombrables bandes ameriloques que la Warner nous refourgua durant l'été. Bellamy toucha au film de science-fiction (pour le meilleur) et au film pour enfants, débile(s) (pour le pire), machin-chose dans le style Disney. Il n'est donc pas étonnant que la variété des genres l'attire vers le pseudo-film « catastrophe ». Il y a le vilain et le bon (!), celui qui fait sacrifice de sa vie pour épargner à d'autres un sort peu enviable. Dans le genre curé, on n'avait pas vu ça depuis L'AVENTURE DU POSEIDON, dans le genre incendie gigantesque

(puisqu'il ne s'agit que de ça), on regrette déjà le côté épique de LA TOUR INFERNALE ! (P.-H.M.)

L'ILE DU DOCTEUR MOREAU (13-7). Voir critique dans ce numéro.

J'AI TRES ENVIE, de **Michel Baudricourt** (France, 1977), avec **Karine Gambier, Eliane** et **Richard Lemieuvre, Charlie Schreiner** (27-7). Les sinistres époux Lemieuvre — les mièvres — véritables caricatures du couple français moyen débile à l'image, du « beauf' » de Cabu, font désormais partie des meubles de presque tous les pornos français. Après avoir séduit leur bonne — la toujours aguichante Karine Gambier — ils décident de faire passer une annonce pour la location de leur villa afin de recruter des couples du genre plutôt « partageux ». Le scénario s'arrête là, au milieu de la première bobine ; s'ensuit une série de copulations dans divers endroits de la maison (pour la cuisine voir note de STELLA) où chacun semble prendre vigoureusement et joyeusement son plaisir. On devine qu'on a affaire à des habitués des réunions collectives de la Porte Maillot et des villas de banlieue. Rien d'étonnant à cela : Charlie Schreiner, vedette du porno et du film, aurait, dit-on, monté une agence de casting pour laquelle il recrute directement dans les partouzes ! Où est le temps, pas si lointain, où les syndicats de comédiens protestaient parce que l'indigne strip-teaseuse Rita Renoir osait paraître sur la scène du théâtre Gramont aux côtés de Michel Simon dans une pièce d'Obaldia ? Il est vrai que depuis ce théâtre a été « recyclé » en deux salles dites « spécialisées »... Tout fout' l'camp ! (C.G.)

JAMBON D'ARDENNE, de **Benoît Lamy** (France-Belgique, 1976), avec **Annie Girardot, Ann Petersen et Christian Barbier** (20-7). S'il a le sens du détail (on a déjà eu l'occasion de s'en rendre compte avec son premier et précédent film HOME SWEET HOME), Benoît Lamy a moins celui de la nuance. Quelle que soit leur situation dans l'échelle sociale, les personnages qu'il présente pataugent dans la même médiocrité, à l'exception, peut-être, de deux adolescents que leur jeunesse, et l'amour illuminant leur cœur, fait sortir de cette ambiance mesquine et dérisoire où est plongée la petite ville de Durbuy, cité de Wallonie à vocation touristique dit-on, où vient de se déclarer la guerre des deux tranches (de jambon, bien sûr) entre la propriétaire d'un restaurant, au féroce appétit de réussite, et les autres commerçants de la place principale, à commencer par la femme qui tient ce qu'on appelle un « wagon-frites ». Cela commence par une sorte de collusion avec les éboueurs, afin qu'ils oublient sciemment les poubelles de cette femme, qui, aux yeux de tous, ne joue pas honnêtement le jeu de la libre entreprise, et se termine par un coup de fusil tiré par un vieillard à la raison chancelante, sur le seul soutien moral de la restauratrice, un entrepreneur local, suivi par la mise à sac du restaurant. En écho à cette tension montante, les querelles éclatent

dans la cuisine animée dudit restaurant, mais sans que les employés, soumis à un train d'enfer, dû à la tyrannie de leur patronne, ne prennent vraiment conscience de leur condition d'exploités et surtout sans qu'ils envisagent une quelconque réaction. La caméra (le film s'ouvrait par une prise de vue aérienne de ce village) s'éloignera de ce monde clos, vraiment trop clos. Annie Girardot tient superbement le rôle de cette femme qui a un œil sur la caisse et l'autre sur les fourneaux et, sans chichis ni manières, s'est fort bien intégrée au contexte humain, formé en majeure partie par ce qui semble être des non-professionnels. (G.La.)

KEOMA, d'Enzo G. Castellari (Italie, 1976), avec **Franco Nero, Olga Karlatos, William Berger, Woody Strode, Orso Maria Guerrini, Gabriella Giacobbe** (20-7). Curieux western italien qui mêle plusieurs symboles christiques et où le héros dialogue avec la mort (une vieille femme trainant une charrette). Loin de vouloir singer de quelque manière que ce soit le western américain, Castellari retrouve au contraire toutes les qualités originelles du western dit « à l'italienne » : complexité du scénario qui recourt à des flashes-back, baroquisme de l'image, traitement mélodramatique (au sens étymologique : drame + musique), vendetta familiale. Tout ceci donne une œuvre point indifférente, ici et là sulfureuse et presque toujours surprenante. On en regrettera d'autant plus quelques rares bavures formelles (zooms intempestifs, ralentis inutiles) qui viennent parfois ternir l'éclat d'un film flamboyant digne du Corbucci des bons jours (DJANGO et LE GRAND SILENCE) et parfois de Leone lui-même. Tel quel, alors que meurt le western authentique, KEOMA témoigne de la spécificité thématique et structurelle d'un genre aujourd'hui lui aussi tombé en pleine décadence. (G.C.)

LACHE-MOI LES VALSEUSES, de **Jean Luret** (France, 1977), avec **Linda Guégan** (20-7). Que se passe-t-il lorsqu'une jeune lycéenne de bonne famille rencontre un loulou motorisé ? Essentiellement d'interminables randonnées à moto que même un Lelouch n'oserait signer. Heureusement, la jeune fille a un père et le loulou fait partie d'une vague bande où se trouve l'émancipée de service. En les mettant ensemble, on obtient un peu de sexe. Il n'empêche que l'essentiel du film se passe en palabres dont l'intérêt échappe. Les seuls soupçons de sexualité se réfugient dans l'éternelle bouteille de champagne qui fait pschitt, dans quelques vagues inserts hard, et dans une très curieuse scène où la caméra filme en plan-séquence deux individus fort occupés ensemble, mais en s'attachant surtout à cadrer l'inessentiel, ce qui ne laisse pas de surprendre. (S.S.)

LEÇONS INTIMES, de **Guy Casstner** (R.F.A., 1976), avec **Sylvia Mahler** et **Pia Tragun** (3-8). A tout prendre, mieux vaut encore une bonne pénétration que ces comédies érotiques d'un autre âge, où des maîtres nageurs, bien nourris de choucroute, viennent raconter, lors d'un congrès de leur spécialité, leurs meilleures aventures avec des baigneuses gourmandes mais dénuées d'imagination. Si on met à part une scène mettant en contrepoint les ébats d'un couple avec les cris d'un perroquet scandalisé, tout cela est bien triste et la seule quéquette aperçue est celle, en caoutchouc, servant de goulot à une bouteille de champagne... (G.La.)

LE MAESTRO, de **Claude Vital** (France, 1977), avec **Jean Lefebvre, Sophie Desmarets, Daniel Ceccaldi, Caroline Cartier, Michel Galabru** (22-6). Le théâtre de boulevard étant déjà plutôt pénible, il était évident que la transposition de l'un de ses plus beaux fleurons (la pièce de Robert de Flers et Francis de Croisset, dont le cinéma s'était d'ailleurs déjà emparé, non sans immortaliser la prestation de Victor Boucher dans la fameuse scène de l'ivresse) à l'écran ne pouvait en rien améliorer la chose. Une heure trente d'imbroglios, de malentendus et de cocuflages n'apportant strictement rien, ni sur le plan de la mise en scène ni sur le plan de la matière... Il reste à se demander si l'exploitation d'une telle bande n'est pas l'une des preuves les plus probantes de la crise structurelle du cinéma français. Parce que faire confiance à une pièce datant de l'antéchrist, et utilisant pour le rôle du Don Juan de service Jean Lefebvre, semble être un signe certain d'absence de courage et de sénilité précoce. Remarquons que le film est produit par les Productions 2000, alias Marcel Dassault. Ceci explique sans doute cela. De Gaulle avait ses danseuses, notamment Concorde et le plan Calcul. Marcel Dassault en bon gaulliste et de façon fort gaullienne, entretient les siennes. Il semble que malheureusement le cinéma soit l'une d'elles. (Y.A.)

LES MILLE ET UN PLAISIRS, de **Anthony Whiles** (Italie, 1976), avec **Sonja Jeanine, José Quaglio** (13-7). Ce petit mélodrame italien, à peine déshabillé et truffé de quelques inserts « hard », nous présente sous le couvert d'une enquête policière la vie de quelques « ragazzi » dont l'ennui et le sexe en constituent la charpente centrale. Les poncifs les plus banals s'y donnent donc rendez-vous : jeune fille candide issue de milieux aisés devenant la proie d'un gigolo maître-chanteur, « surboum-partouze », crime d'adolescent, etc. Film de série, énième bande d'une industrie sous-culturelle épuisée à force de rabâcher ses propres préceptes transparents et réactionnaires, ces MILLE ET UN PLAISIRS sont l'exemple même, tant sur le plan esthétique que financier, d'un investissement à fonds perdus. (R.B.)

NEW MEXICO (20-7). Voir critique dans ce numéro.

LE NOUVEAU BOSS DE LA MAFIA, d'**Alberto de Martino** (Italie, 1974), avec **Telly Savalas, Antonio Sabbato, Paola Tepeso** (10-8). Les histoires de truands — qu'elles soient situées ou non dans le contexte de la Mafia — se suivent et se ressemblent. Un jeune truand aux dents longues parvient, grâce à son audace, à se faire admettre dans l'entourage d'un des chefs incontestés de la Mafia. Relativement sage et docile au début, il ne tardera pas à contester les méthodes de son père spirituel. On l'aura compris, la thématique est passablement virile, très italienne de surcroît. On y parle beaucoup d'honneur, de devoir, de « famille » (celle de la Mafia, mais aussi la famille par le sang). On manifeste quand même un soupçon de canaillerie, mais cela fait partie des règles du jeu, qui sont très strictes. On sent pointer à l'horizon un « fatum » aux réminiscences de tragédie. Mais de Martino est nettement plus à l'aise dans les scènes d'action violente, rapide, que dans celles où les héros sont accablés par le poids du destin et le manifestent en grimaçant piteusement. Pour les études de visage en gros plan, ce cher Leone est nettement plus inspiré. (S.S.)

NUCLEAIRE = DANGER IMMEDIAT, de **Serge Poljinsky** et le collectif **Grain de Sable** (France, 1977), avec les populations locales (6-7). Ce film sorti avant les événements sanglants de Creys-Malville a été produit en participation par des militants et des sympathisants qui achetaient d'avance, pour une somme de dix francs, leur billet d'entrée. Des villageois sont interviewés et l'on voit comment des groupes comme les S.A.F.E.R. (Société d'aménagement foncier et d'équipement rural) censés, en principe, défendre les intérêts des autochtones, pactisent au contraire avec l'E.D.F. qui veut exproprier les paysans afin d'y implanter des centrales nucléaires. Discussions, rébellions, procès enfin nous sont montrés à travers la prise de parole des intéressés ; cependant le film reste confus par manque d'informations précises et circonstanciées et par une élaboration filmique des plus lâches. Film destiné à une « consommation » locale entre gens immédiatement concernés, NUCLEAIRE = DANGER IMMEDIAT, ne s'élève jamais à une dimension réellement didactique. (R.B.)

OPERATION THUNDERBOLT ou **L'ESPRIT D'ENTEBBE**, de **Menahem Golan** (Israël, 1976), avec **Klaus**

Kinski, Sybil Danning, Assaf Dayan, Rachel Marcus, Arik Lavi, Gila Almagor et Yitzak Rabin, Yigal Allon, Shimon Peres (10-8). Le 4 juillet 1976.. on commence à connaître. Menahem Golan, producteur-réalisateur prolifique à qui l'on devait LES PUTAINS AUSSI..., pseudo film de cul qui tendait dans son discours moralisateur à ré-insérer les prostituées dans la société en les envoyant travailler dans les kibboutz (sic), le boss de l'industrie cinématographique israélienne nous illustre la troisième version du « fameux exploit » israélien. C'est ni plus ni moins abject que les deux précédents produits américains. Détail curieux : dans les compositions de terroristes, Klaus Kinski succède à Helmut Berger et Horst Buccholz. Trois comédiens allemands ! Golan est un petit futé : il convainc un public déjà converti par la qualité de sa mise en scène et une soi-disant intention d'objectivité. Musique rythmant les futures attaques, musique sirupeuse lors des séquences de misère du peuple juif. Les Allemands sont encore et toujours assimilés aux tortionnaires nazis. On fait hurler (comme dans les autres versions) la « terroriste »-femme (ici Sybil Danning) comme une kapo hystérique, et bien sûr aucune distinction n'est opérée entre sionisme et juiverie ! Parmi certains détails : les chiffres tatoués sur les bras dans les camps de la mort, les terroristes, quant à eux, se passent un joint (!). Il y a dans toute reconstitution d'un fait « historique », un certain rinçage de nombril et une propagande indiscutable (héroïsme, patriotisme...). Golan ne s'en prive pas (après une pub touristique pour Athènes — les Colonels ne sont pourtant pas si lointains...), accumulant les apologies de l'aviation israélienne. Il ne se risque pas non plus à ridiculiser Idi Amin Dada, comme l'avait fait Chaplin avec Hitler : son propos, encore et toujours se veut indemne de toute élucubration. Qu'on y croie. Ce que je crois, ce que j'ai vu, c'est une mise en scène totalement prostituée, les séquences finales de massacre et de la libération des otages, d'un grotesque insensé. Rien de social ni de politique, donc. Toujours le même perpétuel larmoiement. Rien sur la cause des Palestiniens. Il est vrai que ceux-ci n'ont pas à donner leur version d'ENTEBBE ! (P.-H.M.)
P.S. Autre originalité de ce spécimen de cinéma gouvernemental : le générique est en hébreu non sous-titré.

PANIQUE EN PLEIN CIEL, de **Robert Butler** (U.S.A., 1976), avec **David Janssen, Don Meredith, Christopher George, Marjoe Gortner** (27-7). Depuis 747 EN PERIL, le premier et le modèle du genre, nous avons eu l'occasion de voir de sombres histoires d'avion tentant de mêler deux ingrédients dont le mélange peut être passablement éprouvant pour les nerfs : le suspense et le huis clos. Malheureusement, cette « panique » semble être celle d'un scénariste en panne d'imagination. On nous inflige trois bons quarts d'heure de bluette sentimentale, avec quelques petites séquences sur « le » méchant interprété par un Marjoe Gortner transformé en bête féroce autant que stupide. Rien ne nous sera épargné, ni les personnages les plus conventionnels, ni les situations les plus éculées : l'hôtesse courageuse et la débutante, le médecin amer mais rappelé au sens du devoir, le criminel-qui-n'a-rien-d'humain, le commandant blessé mais héroïque, le pilote qui veut courir au chevet de sa fiancée blessée. Bref, ce n'est pas un film-catastrophe, mais bel et bien un film catastrophique. (S.S.)

PARTIES DE PLAISIR, de **Hans Bornhauser** (Allemagne, 1977), avec **Ulrika Butz, Natacha Emarks...** (22-6). Grosses Mercédès où l'on s'agite beaucoup pour pas grand-chose, avec gros monsieur et dames aux formes rebondies, tel pourrait être le résumé de ce porno d'outre-Rhin. Il n'y a même pas d'histoire qui justifierait les scènes « hard » : on rentre dans le vif du sujet (!!!) sans préambule. Si ce n'est une vague intrigue tournant autour d'un « DSP », le parti du sexe (même en ce domaine certains ont besoin d'organisation) que traque la police (l'ordre des Eros centers règne), le tout assaisonné de plaisanteries grasses sur un fond de musique style hall d'aéroport venant remplir les vides d'un dialogue à faire frémir Audiard. (P.K.)

PASSAGE TO MARSEILLE (6-7). Voir critique dans ce numéro.

LE PASSE SIMPLE (10-8). Voir critique dans ce numéro.

PLAISIRS FOUS, de **Georges Fleury** (France, 1976), avec **Segried Sellier, Guy Royer** et **Danielle Troger** (20-7). Un « baiser » d'adieu, entre un homme et sa secrétaire, un délassement à l'heure du déjeuner, suivi de l'initiation d'une nouvelle secrétaire avant sa présentation à l'épouse et un voyage maritime à trois, sont les scènes-clés de ce peu original film porno où comptent surtout les interludes, musique douce et langues en action et dans lequel les femmes arrivent même à parler la bouche pleine. Ce soir-là, le spectacle était surtout dans la salle. (G.La.)

LA PLUIE DU DIABLE (THE DEVIL RAIN), de **Robert Fuest** (U.S.A., 1975), avec **Ernest Borgnine, Ida Lupino** (27-7). Robert Fuest fit illusion il y a quelques années avec son ABOMINABLE DOCTEUR PHIBES qui avait le mérite de s'inscrire en plein dans le courant « rétro » naissant : la surenchère de gadgets et de décors kitsch et rococo tenait lieu dans ce film de création authentique. Hélas ! ce maniérisme outrancier, cette surcharge systématique du cadre et des personnages, fait de cette PLUIE DU DIABLE un pensum prétentieux et indigeste, sauvé parfois par un certain sens plastique d'un baroquisme échevelé. Un sorcier du XVII[e] siècle ayant péri sur un bûcher, revient à la vie aujourd'hui pour se venger de la famille de ceux qui l'ont trahi : un bon point pour les trucages de la fin qui nous montrent des « âmes en peine » se liquéfier comme de la cire. (R.B.)

LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY, de **Pierre Boutron** (France, 1977), avec **Raymond Gérôme, Denis Manuel, Patrice Alexandre, Marie-Hélène Breillat** (27-7). Encore une adaptation du roman d'Oscar Wilde. Celle-ci ne risque guère de passer à la postérité. Tournée en coproduction avec la télévision, elle nous vient en droite ligne du théâtre, où Pierre Boutron l'avait mise en scène. Il en a ramené avec une belle inconscience des dialogues interminables, condensant le plus possible les mots d'auteur chers à Oscar Wilde, et que débite ici Raymond Gérôme avec son panache habituel. Mais hélas ! le déclic ne se fait jamais, et malgré d'excellents acteurs, on a l'impression d'assister à une pièce soporifique. Quant à Dorian Gray, sous prétexte de beauté, il est interprété par un acteur au visage mou et inexpressif, incapable de se mouvoir de surcroît, alors même que les déplacements sont limités au maximum. Portons quand même au crédit du réalisateur un effort au niveau de l'image et des décors : miroirs, vitres fumées, tentures qui créent un espace propre au film. Mais cela ne dépasse jamais le niveau d'un esthétisme vide et appliqué, incompatible avec la philosophie de Wilde. (S.S.)

LA PROIE DES VIERGES, de **Henning Schellerup** (U.S.A., 1976) (29-6). Nudie américain fauché et mal foutu, où sexe et violence se mêlent en un cocktail parfaitement ridicule. Ici et là ont été glissées quelques séquences hard visiblement tournées de ce côté-ci de l'Atlantique et tout aussi mal fichues que le reste. Peut-on encore parler de cinéma à propos de cette merde au crétinisme galopant ? (G.C.)

RAFFINEMENTS DE LUXURE, de **Carolyn Joyce** (France, 1977), avec **Alice Allan, Elisabeth Burtaut, Laurence Rivoal, Jean-Louis Vattier** (13-7). Un porno (très) légèrement étonnant. L'histoire-prétexte a été abandonnée au profit d'un style de non-récit qui louche du côté du cinéma expérimental. L'éventuelle intelligence du spectateur de cinéma porno étant généralement peu prise en considération — les « bas » instincts et l'intellect seraient-ils incompatibles ? — on ne peut que s'étonner de certaines ellipses, de certaines ruptures, de discours (?) face à la caméra. Cela dit, il s'agit d'un film qui frôle le didactisme, montrant au malheureux voyeur quelles sortes de prouesses on peut accomplir avec un minimum d'imagination et d'outillage. Et nous assistons à un superbe déploiement de corps entremêlés de façon plus ou moins inextricable, à l'aide d'instruments naturels ou/et artificiels. On peut parler, éventuellement, de raffinements de technique. Ouant à la luxure... (S.S.)

RAGE, de **David Cronenberg** (Canada, 1976), avec **Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver, Howard Ryshpan** (3-8). Rien de pire que les explications scientifiques qui ne tiennent pas debout : à la suite d'un accident de moto, une jeune femme subit des greffes de la peau dans une clinique de chirurgie esthétique. Cette peau, traitée de façon à s'adapter à l'endroit du corps où elle est greffée, finira par se comporter d'une façon curieuse, transformant la jeune femme en vampire new look. Le scénariste lit probablement les critiques, et il a retenu le caractère sexuel du vampirisme, puisque les dents sont remplacées par une sorte de pénis bizarrement situé. Les victimes, quant à elles, se comportent de façon pour le moins anarchique : certaines meurent, d'autres gèlent, la majorité ayant une préférence marquée pour la rage, ce qui permet de superbes effets de bave dégoulinante. Fort heureusement, l'entrain du réalisateur et des interprètes empêche le spectateur de se livrer à des spéculations scientifiques qui pourraient être pour le moins déroutantes. A noter la présence de Marilyn Chambers, transfuge du hard, et qui donne ici la preuve de ses capacités de comédienne. (S.S.)

LE RINGARD, OBSEDE SEXUEL, de **Sam Corey** (France, 1977), avec **Erica Cool** (27-7). Jamais peut-être le cinéma de genre, même dans les pires sérials télévisés des années cinquante, comme les interminables épisodes de JUNGLE JIM dont les divers corpus étaient constitués du même matériel de stock-shots, n'avait atteint un tel degré de nullité que le cinéma pornographique contemporain. Ainsi cette bande de moins d'une heure, dont la moitié est fabriquée à partir des scènes filmées de « Life-Shows », constitue l'étape ultime de la régression cinématographique et idéologique : peut-être est-il temps pour la profession dans son ensemble de revoir un certain nombre de règles et de décrets dont la remise à jour pourrait permettre d'y voir plus clair et de redistribuer les énergies de façon plus conséquente que dans ce RINGARD dont la naissance est due, du moins on peut l'espérer, à de sordides contraintes alimentaires ? (R.B.)

SARABANDE PORNO, de **Burd Tranbaree** (France, 1977), avec **Richard Allan, Erika Cool** et **Emmanuelle Pareze** (10-8). Clients d'une salle des ventes d'un genre particulier, puisqu'on y offre aux enchères des jeunes filles à tout usage et de première main, deux hommes décident qu'il est finalement plus agréable et plus rentable, en ces temps de chômage, d'être des esclaves plutôt que des maîtres et deviennent les valets de pied, ou plutôt les serviteurs avec lesquels une bourgeoise, au rude appétit, va prendre son pied. Pour le détail c'est la sauce habituelle. A signaler cependant la façon peu orthodoxe de se servir d'une balançoire et celle, non moins inhabituelle, d'accommoder les courgettes. (G.La.)

SCENES DE LA VIE AMOUREUSE D'UN COUPLE, de **Pim de la Parra** (Hollande, 1970), avec **Villeke Von Ammelrooy, Hugo Metsers, Sylvia Kristel** (3-8). On pourrait à la limite classer ce film dans la catégorie « drame psychologique » tant les séquences érotiques y sont soft et rares. Nous assistons à la vie somme toute très banale d'un couple, avec ses disputes, ses réconciliations, ses différends, ses tromperies plus ou moins acceptées. Sylvia Kristel, en maitresse de l'époux volage, y promène ses jambes et son air godiche. Là-dessus viennent se greffer des personnages secondaires, amis du couple, des problèmes d'actualité, comme l'émancipation de la femme par la pilule (mais si !). Le scénario tient à peu près debout, bien que passablement conventionnel. Ouant à l'érotisme, mieux vaut le chercher ailleurs. (S.S.)

LA SENTINELLE DES MAUDITS (THE SENTINEL), de **Michael Winner** (U.S.A., 1976), avec **Chris Sarandon, Cristina Raines, Ava Gardner, Arthur Kennedy, Burgess Meredith, Eli Wallach, John Carradine** (13-7). Réalisateur commercial par excellence et jamais en retard d'une mode, Michael Winner situe son film à mi-chemin de L'EXORCISTE et de LA MALEDICTION. Moins spectaculaire que le premier mais infiniment plus passionnant que le second (ce qui n'est pas difficile), LA SENTINELLE DES MAUDITS ne procure cependant qu'un très faible plaisir, malgré une distribution riche en noms célèbres. Aussi se surprend-on à jouer aux devinettes (qui est qui ?), à reconnaitre Martin Balsam en professeur gâteux, John Carradine en prêtre poussiéreux, Sylvia Miles en lesbienne agressive, Eli Wallach en flic cabotin ou encore Arthur Kennedy en « monsignore » à la soutane nettement intégriste. Car, il convient de le remarquer, LA SENTINELLE DES MAUDITS pense « bien » et prêche la bonne parole : hors de Dieu, point de salut, et ce personnage de mannequin épris de liberté sera mis au pas par un clergé à la fois catholique et puritain. Impossible dès lors (et la présence de Chris Sarandon aux génériques des deux films renforce encore cette impression) de ne pas songer à cet autre mannequin qui, dans LIPSTICK, retrouvait le chemin de la famille et de la religion à la suite d'un viol. Méfiez-vous fillettes, parait dire Winner, les voies du Seigneur passent moins par l'émancipation que par le confessionnal — et le film récupère in extremis une brebis égarée, ce qui n'est pas très nouveau. Rien de bien original dans tout ceci donc, d'autant que la mise en scène, plate et conventionnelle, réduit l'entreprise à un simple suspense grand-guignolesque, qui impose ad nauseum une sorte de cour des miracles satanique soi-disant horrible et seulement ridicule. Attendons plutôt THE HERETIC. (G.C.)

SINBAD ET L'ŒIL DU TIGRE (SINBAD AND THE EYE OF THE TIGER), de **Sam Wanamaker** (U.S.A., 1977), avec **Patrick Wayne, Taryn Power** (10-8). Voici donc la troisième version des aventures fabuleuses du célèbre marin-aventurier, Sinbad, qui, comme Aladin, le voleur de la lampe magique, est issu d'un des célèbres récits traditionnels arabes du XVI[e] siècle : « Les Mille et une Nuits ». Le schéma de ces aventures filmées est identique, non seulement dans les trois versions du même conte, mais rejoint, grâce à une assimilation d'ordre archétypal, la problématique de films aussi différents que LES AVENTURES DU PRINCE AHMED (Lotte Reininger, 1924) ou LE TOUR DU MONDE DE SADKO (A. Ptouchko, 1952), à savoir la réalisation, par la quête irrationnelle qui défie les forces « numériques », d'un idéal

magico-sexuel qui tend à restaurer un ordre social perturbé : l'exemple le plus courant étant constitué par la lutte pour la conquête de la princesse locale qui garantit par contre-coup le pouvoir politique du héros (il devient maître de la cité). Ici, il y a une petite variante dans les propositions de base ; en effet, ce n'est plus la princesse Farah qui est en danger, mais son frère Kassim, qu'une méchante sorcière a transformé en babouin. Ceci ne change d'ailleurs rien à l'affaire. Sinbad ne peut réaliser ses ambitions « politiques » que dans une cité où l'ordre aura été rétabli, car le héros légendaire (ceci élimine Spartacus par exemple, qui lui est un personnage historique) est profondément légaliste, il est toujours du côté du pouvoir. Sinbad repart à nouveau afin d'arracher le secret de la sorcière et de rendre ainsi à son futur « beau-frère » son apparence humaine. De multiples aventures l'attendent, au cours desquelles il devra affronter de redoutables monstres confectionnés par l'habile Ray Harryhausen qui s'avère, encore une fois, un maître incontesté du cinéma d'animation. Mais d'où nous vient cette espèce d'insatisfaction que nous éprouvons à la vision du film ? Probablement de l'usure du procédé et de la trame narrative dont la désuétude se fait trop sentir : un bon film pour jeunes spectateurs de tous âges ! (R.B.)

STARDUST (29-6). Voir critique dans ce numéro.

STELLA, de **Lino Ayranu (Jean-Jacques Renon)** (France, 1977), avec **Véronique Maugarski, Victor Béniard, Alain Saury, Danielle David** (27-7). Spécimen du porno-piège-à-cochon (de payants) : c'est un minable film de truands dans le milieu du trottoir de Montmartre, bricolé en porno par insertion de gros plans anonymes d'une vulgarité anatomique repoussante. Ces « inserts », probablement tournés par des prostituées entre deux passes, sont-ils donc achetés au mètre sur le marché rose de Pigalle ? Dans cet océan de nullité émerge un bien maigre gag : pendant qu'un couple besogne sur un évier de cuisine (c'est fou ce que les cuisines-anciens-lieux-d'asservissement-de-la-condition-féminine sont « détournées » dans les films pornos français : bravo le MLF !), la caméra panoramique vers une affiche de campagne promotionnelle d'achat alimentaire qui annonce : « Avez-vous vos bananes pour demain ? » En ce qui concerne la distinction des comédiens, voir la note sur CANDIDES SALOPES. (C.G.)

TANT QU'ON A PAS ESSAYE, de **Charles B. Griffith** (U.S.A., 1976), avec **Ron Howard, Christopher Norris, Jessica Potter** (6-7). Roger Corman, qui ne tourne plus (hélas !), continue pourtant à produire. Ses productions ne se comptent plus (une centaine ?). Et LACHEZ LES BOLIDES, le dernier né, réalisé par Charles B. Griffith (l'un des plus intéressants et principaux adaptateurs, avec Richard Matheson, de la série des Edgar Poë mis en scène par Corman), est pratiquement un film pour môme. Dans la lignée de LA GRANDE CASSE, de CHEWING-GUM RALLYE (un chef-d'œuvre méconnu), on y casse des voitures (cascades, accidents, pirouettes et acrobaties diverses) à fond la caisse. On vous reparlera prochainement des courses de bagnoles au cinéma. Ici, c'est véritablement l'apologie de l'ivresse et de la griserie de la vitesse et des sensations, même si ce petit produit de série comporte pas mal d'ambiguïtés (le môme qui « emprunte » le bolide d'un pilote n'est autre que le fils du shériff local), même si parfois — et c'est ce qui fait son charme — on est proche de l'enfantillage des jouets. Restons des enfants ! (P.-H.M.)

LA THEORIE DES DOMINOS (DOMINO PRINCIPLE), de **Stanley Kramer** (U.S.A., 1976), avec **Gene Hackman, Candice Bergen, Richard Widmark, Mickey Rooney, Edward Albert, Eli Wallach** (3-8). Délaissant la forme du procès et les joutes oratoires qui firent sa gloire et sa fortune pour l'efficacité du thriller politique en vogue, Stanley Kramer dissèque, sur fond de soleil et de villas superbes, une sombre machination, reflet de l'actuelle paranoïa américaine ; s'y trouve empêtré, plus encore qu'impliqué, un ancien soldat du Vietnam, par ailleurs excellent tireur, en prison pour meurtre (mais pour des raisons sentimentales et domestiques), et à qui une organisation mystérieuse (mais en tout cas fasciste) promet la liberté (avec la complicité des autorités pénitentiaires) contre un service : l'assassinat d'une importante personnalité politique. L'homme, malgré chantage,

et même prise d'otage sur la personne de sa femme, refuse finalement de commettre ce que sa morale réprouve, et la machine se détraque. Mais peut-on vraiment échapper à un engrenage lorsqu'on y a mis une main ? Abandonnant la rhétorique, voire le bavardage, pour une action sans faiblesse, à en faire pâlir les maîtres du « film noir », où seule compte à ses yeux l'élaboration de la machination, Kramer, qui a semble-t-il trouvé une seconde jeunesse, parvient à nous passionner, à défaut de vraiment nous inquiéter, même en affirmant que nous sommes tous manipulés. Outre une photo d'excellente qualité qui souligne la beauté des décors employés, notamment les plages californiennes ou certains lieux de San Francisco, on notera la présence de « revenants », tels Richard Widmark ou Mickey Rooney. Seul point noir, malgré le charme de Candice Bergen : la partie sentimentale, brève il est vrai. (G.La.)

TRAGEDIE EGYPTIENNE, de **Sidi Abou Seif** (Egypte, 1977), avec **Chams el Baroudi** et **Youssef Chaabane** (29-6). Abou Seif, l'un des grands du cinéma égyptien, réalise avec TRAGEDIE EGYPTIENNE un film fort louable au niveau des intentions, mais d'une facture assez lourde. L'intrigue, relativement conventionnelle, permet la dénonciation du chômage, de la bureaucratie, de la corruption et des méfaits de la promiscuité régnant dans les grands centres urbains. A travers l'histoire

d'Ahmed Efendi, un jeune provincial venu d'Ismailia au Caire pour trouver un emploi, se développe le thème du « candide » servant à critiquer les travers de l'Egypte. « Ange purificateur » au sein d'une cité corrompue, bardé de sa fraîcheur provinciale et des inévitables conseils maternels (la - grande - ville - est - dangereuse - méfie-toi - des - femmes), il en sera victime très vite. En même temps il apparaîtra comme l'élément salvateur, principalement pour Naïma, la prostituée, qui quittera sa condition pour venir vivre à ses côtés ; mais, ô ! ironie du sort, elle périra au moment même de son salut, victime de la vengeance familiale lavant l'injure faite à leur nom. C'est cette même mort qui se produira, alors qu'il se trouve dans les bras d'une riche bourgeoise, qui le ramènera dans le droit chemin. Image symbolique finale : la mosquée où Ahmed se repent aux accents d'un héraut appelant au réveil de l'Egypte. Cette TRAGÉDIE EGYPTIENNE manque néanmoins de souffle, restant trop souvent au premier degré. Seul le conteur, à la fois poète et prophète, qui apparaît dans les plans du hammam, a des connotations de tragédie (au sens grec du terme), notamment lors de ses évocations des luttes du peuple contre l'envahisseur napoléonien et à la scène finale lorsqu'il proclame : « Secoue-toi, ô Egypte, l'Histoire n'attend personne. » Défaut essentiel de ce genre de production : une thématique symbolique (l'eau, la femme) qui a tendance à se confondre avec un didactisme rigide qui donne au film ce style quelque peu ampoulé et aux acteurs ce jeu théâtral. (P.K.)

13 FEMMES POUR CASANOVA, de **François Legrand** (Autriche-Italie-France, 1977), avec **Tony Curtis, Marisa Berenson, Jean Lefebvre, Andréa Ferreol, Marisa Mell, Silva Koscina** (3-8). Pour les nostalgiques d'un certain type de « cinoche » un peu débile et typiquement gaulois, mais non exempt d'enseignements sociologiques de toutes sortes, comme LES SURPRISES D'UNE NUIT DE NOCES (Jean Vallée, 1952), ou AH, LES BELLES BACCHANTES (Jean Loubignac, 1954), cette troisième mouture de la biographie (très fantaisiste) du célèbre séducteur pourra présenter l'intérêt des vieilles reliques plus ou moins bien mises au goût du jour. Pour les autres, le film du vétéran François Legrand, réalisateur de près de 80 films dont la célèbre TOUR DE NESLE, pourra paraître assez ennuyeux et maladroit ; l'érotisme chaste, propret et frustrant venant donner à cette parodie un aspect assez superficiel. Il s'agit ici, comme dans l'œuvre de Fellini, d'une opération de démystification par la dérision du grand personnage ; Legrand nous le présente dans son film comme un « has-been » impuissant, vivant sur son légendaire passé et qu'un sosie (les deux rôles sont composés par Tony Curtis), passant involontairement pour son modèle, sauve du déshonneur tant auprès des amies de ce dernier que des autorités qui le recherchent pour des raisons d'Etat : il doit en effet satisfaire les exigences sexuelles d'une princesse étrangère, condition de base pour la signature d'un traité économique nécessaire à la nation. Film kitsch par excellence, 13 FEMMES POUR CASANOVA n'a d'autre intérêt que celui de rendre un hommage, peut-être involontaire, au « nanar » français des années cinquante, revisité par le « nudie » italien des années soixante à travers ses actrices les plus célèbres, comme Silva Koscina et Marisa Mell (interprète déjà, en 1964, du CASANOVA 70 de Mario Monicelli). (R.B.)

LES TROIS SUPERMEN DU KUNG-FU, de **Bitto Albertini** (Italo-chinois, 1976), avec **Jacques Dufilho, Robert Malcolm** et **Lo Lieh** (20-7). En Extrême-Orient (Bangkok, Hong Kong et Taiwan), le mariage du kung-fu avec la comédie italienne, avec au programme des réjouissances, Jacques Dufilho, en consul américain, sur lequel le kung-fu a des effets laxatifs, une curieuse manière de couper le salami au sabre et une bataille finale, particulièrement euphorique, entre les bons (en majorité européens), tout de rouge vêtus à la Batman, et les méchants, en noir, bien entendu, véritable ballet aérien (les bons utilisant un gilet pare-balles, trouvant ainsi le moyen d'éviter les rafales meurtrières sortant des mitraillettes des méchants) et seul moment vraiment inspiré de ce film frappé de médiocrité. (G.La.)

UN COW-BOY EN COLERE (THE GREAT SCOUT AND CATHOUSE THURSDAY), de **Don Taylor** (Etats-Unis, 1976), avec **Lee Marvin, Oliver Reed, Robert Culp, Elizabeth Ashley** (22-6). Dans le cadre de l'Ouest américain du début du siècle, s'opposent deux hommes, qui représentent deux conceptions de la vie dans cette région. L'un est un ancien héros de la gâchette ; l'autre, tourné vers l'avenir, désire être élu sénateur. Le schéma de l'intrigue n'apparaît pas bien original, mais sur le choc de deux manières de vivre, de bons films ont été faits (JUGE ET HORS-LA-LOI de John Huston, par exemple). Ce n'est pas le cas de ce COW-BOY EN COLERE, interprété par ce vieux singe de Lee Marvin, qui, s'il continue dans cette voie, pourra être engagé pour le prochain remake de King Kong. Maigre consolation : Oliver Reed, en peau rouge aux yeux bleus, n'est pas moins ridicule. Reste le charme un peu raccoleur d'une jeune prostituée repentie (et amoureuse de Lee Marvin). C'est bien peu. (Y.A.)

UNE SI GENTILLE PETITE FILLE ou **MALEFICES (CATHY'S CURSE)**, de **Eddy Mathalon** (Canada, 1976), avec **Alan Scarfe, Beverly Murray, Randi Allen, Dorothy Davis, Roy Witham, Mary Morter, Renée Girard, Hubert Noël** (27-7). La réincarnation d'une « diabolique » petite fille, les « maléfices » (véritable titre du film), en tous genres, de cette même petite fille... Tout cela côtoie les envoûtements démoniaques que le cinéma nous rabâche dans cette nouvelle vogue de fantastique de Prisunic : phénomènes para-normaux (encore !), fluorescence des yeux en guise de télépathie, pouvoir magique d'une photo, sadisme (puéril), tout y passe, et pour le pire. La rentrée d'Eddy Mathalon dans un cinéma à prétentions ambitieuses (!) est la suprême (et désolante) constante amorcée avec LE CHIEN FOU et TROP PETIT MON AMI. (P.-H.M.)

UN FLIC SUR UN TOIT (6-7). Voir critique dans ce numéro.

UN JOUR, UNE VIE (A WINDOW TO THE SKY), de **Larry Peerce** (U.S.A., 1975), avec **Marilyn Hassett** et **Beau Bridges** (6-7). De film en film, Larry Peerce confirme ce qu'on redoutait dès ONE POTATO TWO POTATO, et plus tard L'INCIDENT : la propension à l'ambiguïté et, dans certains cas même, à la roublardise. Cette LOVE STORY des neiges est à verser au dossier. Tirée d'une histoire authentique, elle nous conte la douloureuse aventure survenue à une jeune fille de la petite bourgeoisie américaine de province (milieu que Larry Peerce se plaît à décrire), championne de ski promise à un bel avenir olympique, mais qui, au cours d'un championnat capital, pour avoir trop voulu épater la galerie, est victime d'un accident qui la laissera paraplégique. Faisant preuve d'un grand courage, malgré la désertion

du champion qui voulait l'épouser, puis la mort d'un second, amoureux d'elle et véritable fou volant, elle retrouvera la paix et le goût de vivre, et deviendra, malgré les difficultés à mouvoir bras et mains, l'enseignante heureuse (ce que la vraie Jill Kinmont est en réalité) d'enfants d'une réserve indienne. S'il est louable de s'intéresser, de plaider même en faveur des êtres que la société, soucieuse de performance et de rentabilité, a tendance à cacher et à refuser (et sur ce point le film présente un certain intérêt documentaire), doit-on le faire en se servant des rouages convenus du mélodrame, en accumulant les malheurs ? Et c'est faire preuve d'un esprit singulièrement retors que de mettre en parallèle le problème des Indiens d'Amérique, crevant dans des ghettos de misère sous les yeux des blancs, avec celui de la paraplégie. (G.La.)

LE VEINARD (THAT LUCKY TOUCH), de **Christopher Miles** (G.-B., 1975), avec **Roger Moore, Susannah York, Shelley Winters, Lee J. Cobb, Jean-Pierre Cassel, Raf Vallone** et **Sydne Rome** (10-8). Cette comédie est bien pesante et, à l'exception de quelques répliques, n'a rien de très drôle. On sourit parfois, quand par exemple la femme d'un général U.S. appelle ce dernier sur le téléphone rouge pour avoir avec lui une conversation familiale aux G.O.G. de l'O.T.A.N., alors que lui, tremblant, croit qu'il va parler au président des U.S.A... C'est quand même un peu téléphoné !... Fort heureusement, les acteurs parviennent à sauver le film. Notamment Shelley Winters, remarquable dans le rôle de l'épouse très américaine d'un général yankee, fort bien campé par Lee J. Cobb. Susannah York incarne avec brio la journaliste d'outre-Atlantique venue couvrir les manœuvres de l'O.T.A.N. à Bruxelles et qui succombera sous le charme du Jamebondesque Roger Moore, un vil trafiquant d'armes. Sans oublier Raf Vallone, plus séducteur que militaire. Le seul perdant de ces manœuvres, c'est bien l'humour anglais. (P.K.)

LES CAHIERS DE LA CINÉMA

N° 22 - 15 F THÈQUE

revue trimestrielle pour servir à l'histoire du Cinéma

LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE

recherche de la vérité

une étude de

Raymond BORDE, Conservateur de la Cinémathèque de Toulouse

des textes, témoignages, documents

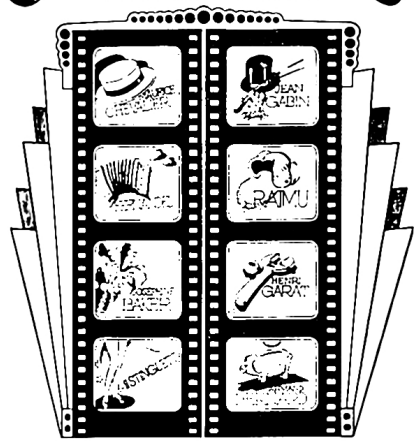
Pierre CADARS - Henriette DUJARRIC
Abel GANCE - Marcel LHERBIER
André MALRAUX - Jean MITRY
Marcel OMS

PALAIS DES CONGRES
66000 PERPIGNAN

L'EVENEMENT EN SUPER 8

CINÉ FOLLIES

un film de PHILIPPE COLLIN



LES RIRES ET LES CHANSONS DU CINÉMA FRANÇAIS.

Prix de la Critique Chamrousse 1977
La presse unanime :

« Une heure et demie de bonheur visuel et sonore »
Michel Dulain (l'Express).

« Ce film est une réussite »
Jacques Siclier (Le Monde).

Version intégrale Sonore Magnétique - 90 minutes

1150 Frs T.T.C.

20 titres en version intégrale
L'ensemble des fiches techniques avec photos contre 4 F sur simple demande.

FRANFILMDIS cinematheque ®

70, Rue de Ponthieu - 75008 Paris
Tél : 359.84.13 +

Tous droits autres que pour projections familiales réservés. FRANFILMDIS®

les petites marguerites

SSIONNEMENT, A LA FOLIE, PAS DU TOUT... UN PEU, BEAUCOUP, PASSIONNEMENT, A LA FOLIE.

* un peu, ** beaucoup, *** passionnément, **** à la folie, O pas du tout

Titre	Henot faux !	Raphaël Bassan	Gilles Cèbe	Gérard Lenne	Marcel Martin	Paul H. Mathis	Henry Moret		N° critique	sur 4.
L'amour en herbe (Andrieux)		O		**		O	*	3	62	0,75
Annie Hall (Allen)	***	**		(***)				5	62	2,50
Black Sunday (Frankenheimer)		*	*		O	O		2	61	0,50
Brothers (Barron)		**			**			4	61	2,00
Cet obscur objet du désir (Bunuel)	*	**	***	***	***	**	**	15	61	2,50
Comme la lune (Seria)			*	**			**	5	62	1,66
Le dernier des géants (Siegel)			**				***	5	61	2,50
Dernière sortie avant Roissy (Paul)		*	**		**	O	**	7	59	1,40
Des enfants gâtés (Tavernier)	*	**	*****	(**)	**		***	13	61	2,60
Le désir et la corruption (Passer)		*			O	*		2	61	0,66
Dona Flor et ses deux maris (Barreto)		*				**		3	61	1,50
La femme et le démon (Middleton)		*					*	2	62	1,00
Les frissons de l'angoisse (Argento)		**	*	*		****	**	10	62	2,00
Harlan County U.S.A. (Kopple)		***		**	***			8	62	2,66
L'homme pressé (Molinaro)			O			O		0	61	0.
L'imprécateur (Bertucelli)			**	*	**	*		6	62	1,50
Les Indiens sont encore loin (Moraz)		**		**	**			6	62	2,00
J.A. Martin photographe (Beaudin)		**	*	**	**			7	61	1,75
Jambon d'Ardenne (Lamy)			O		*			1	61	0,50
Nickel Odéon (Bogdanovitch)		**	*	*		**	**	8	61	1,60
Le passé simple (Drach)		*	O		*	O	**	4	61	0,80
Plus ça va moins ça va (Vianney)		O	**	*		O		3	62	0,75
La théorie des dominos (Kramer)		*	O	*				2	61	0,66
Le trottoir des allongés		***				O		3	62	1,50
Un bourgeois tout petit petit (Monicelli)	***	**	***	(***)	*	****	***	16	61	2,66
Une étoile est née (Pierson)			*	O		*	O	2	61	0,50
Une journée particulière (Scola)	***	***	*****	(**)	***	***	***	18	62	3,00
Un pont trop loin (Attenborough)		O	*		O	*	*	3	62	0,60
Valentino (Russell)		**					**	4	61	2,00

toute la mémoire du monde

: CINEMA... LES LIVRES DE CINEMA... LES LIVRES DE CINEMA... LES LIVRES DE CINEMA... LES

FEMMES

L un des symptômes les plus caractéristiques de la maladie mentale appelée cinéphilie est vraisemblablement le culte des stars. Edgar Morin l'avait étudié dans un petit livre qui est devenu un classique. Mais c'est avec beaucoup d'indulgence qu'il avait abordé l'étrange tropisme qui pousse la majorité des fervents du septième art à la pathologique adoration de ces déesses modernes. Dans un ouvrage intitulé en anglais « Popcorn-Venus » (1), l'Américaine Marjorie Rosen a dressé en 1973 un réquisitoire autrement sévère contre la manipulation fantasmatique de la femme à l'écran par les producteurs californiens qui déclaraient répondre, ce faisant, à l'attente du public. Ce travail de démystification a été publié en français par les Editions des Femmes. Son auteur y passe en revue, à travers six chapitres, les différentes images que l'usine à rêves hollywoodienne a successivement imposées du « deuxième sexe ». Dans le premier, consacré aux années 1900, Marjorie Rosen écrit : « Le début du cinématographe coïncida avec la naissance de la femme moderne, il en précipita même la genèse (...). Le public y voyait une belle promesse d'évasion mais c'était aussi un moyen de culture populaire au champ assez vaste pour transformer immédiatement la vision que les femmes avaient du monde tout en reflétant celle que les hommes entendaient maintenir ». Emaillant sa démonstration de références à de nombreux titres significatifs, elle démasque méthodiquement les représentations phallocratiques que le cinéma a données de la femme au cours des périodes 1920, 1930, 1940, 1950, dénonçant au passage par exemple (page 317) « le fétichisme des seins et des fesses qui sévissait à l'époque de Marylin Monroe ». Le dernier chapitre est peut-être moins satisfaisant : si l'on partage son point de vue contre le cinéma porno « qui isole la relation charnelle » et dégrade la femme, on ne comprend guère l'admiration de Marjorie Rosen pour les vedettes européennes jugées plus humaines que leurs consœurs américaines. Mais au total, ce « Vénus à la chaîne » a le mérite de dévoiler la facticité du système hollywoodien de recréation de la réalité. Et ce dans un domaine crucial puisqu'il recouvre « la moitié du ciel ».

Guy HENNEBELLE

(1) « Vénus à la chaîne », par Marjorie Rosen (373 pages, Editions des Femmes).

FRANJU

On attendait avec impatience la parution de l'entretien-fleuve accordé par Georges Franju à Marie-Madeleine Brumagne, sous l'impulsion (discrète) de Freddy Buache, lequel a déjà consacré à l'auteur de JUDEX les belles monographies que l'on sait. C'est, sans conteste, un événement : ce petit livre (2) sera aussi indispensable à la connaissance de Franju que celui de Truffaut sur Hitchcock, ou de Michel Ciment sur Rosi. Tout y est dit, simplement, clairement, avec ces flambées de lyrisme cru, mâtiné d'humour, caractéristique du cinéaste. C'est « esthétique, émotionnel, toxique » — comme une peinture surréaliste. Franju ne mâche pas ses mots : il les sort bruts, et ce sont des charbons ardents. Au passage, il nous ouvre quelques pages de ses « dossiers secrets », notamment les extraordinaires adaptations, hélas ! avortées, de « La Galerie » de Kafka et de « Princesse Brambilla » d'Hoffmann.

On complètera tout naturellement cette lecture par celle des découpages intégraux, après montage, des YEUX SANS VISAGE et de MONSIEUR ET MADAME CURIE, que vient de publier « L'Avant-Scène du Cinéma ». Le relevé des plans a été effectué — minutieusement — par l'ami Gérard Vaugeois, assisté de Danièle Valion, et la préface est signée — comme il se doit — Freddy Buache.

Claude BEYLIE

MORT

Dans « La mort du cinéma », l'un de ses précédents ouvrages, Gérard Lenne, qui s'inscrivait alors dans le courant d'un certain telquélisme cinématographique, remettait en question le spectacle comme facteur d'aliénation au service des classes dirigeantes et estimait sa fin proche. L'homologie de la première partie du titre de ce nouveau livre (le troisième) (3) incite à déchiffrer les signes d'une éventuelle filiation par rapport à ce travail antérieur. Ils sont ténus mais il m'a semblé les retrouver, épars, dans « La mort à voir ». Cependant cette fois c'est la représentation de la mort à l'écran qui est examinée. Le propos de l'auteur (dont j'avoue ne pas avoir toujours suivi clairement toutefois la progression du raisonnement) consiste à faire ressortir combien la mise en scène de la mort dans la plupart des films revient à en donner « une image partielle, calculée pour être rassurante ». En effet « des pans entiers de la réalité sont éludés, occultés, soit par le non-dit, soit par une surenchère spectaculaire qui en est une forme détournée ». Pour l'auteur, « l'idéologie dominante a intérêt à présenter la mort comme une fatalité, comme un hasard malheureux ; mieux : comme une garantie de rachat ». C'est fort justement qu'il fait remarquer que dans les codes du cinéma de consommation et d'évasion, la mort est amputée de sa réalité physiologique : « il est, dit-il, un certain délayage qui, de Bergman à Visconti, distille une angoisse « noble », à l'opposé de l'inquiétude viscérale, quotidienne, ressentie dans la chair ». Gérard Lenne soumet donc tout au long de son livre la représentation de la mort à la question pour lui faire avouer qu'à travers la majorité des différents genres cinématographiques « elle est traditionnellement mystificatrice ». Sa démarche débouche sur un fourmillement de remarques pertinentes bien qu'il lui arrive aussi de pousser trop loin la systématisation : par exemple, s'il a raison de s'étonner du nombre de titres qui comprennent le mot « mort », on le suit moins quand il se hasarde (mais peut-être est-ce une boutade ?) à souligner que « l'écran de cinéma, rectangle blanc bordé d'un filet noir, ressemble à un faire-part mortuaire ! ». Mais il est certainement vrai que la manière dont le cinéma rend compte de la mort rend compte aussi de son rapport avec la société et avec l'Histoire car « il est rarissime que la mort soit à l'écran véritablement dépourvue de sens ». Ce livre introduit des interrogations qui incitent à repenser la conception du monde diffusée par le cinéma établi.

G.H.

POLITIQUE

Voici, à ma connaissance, le premier ouvrage (4) qui s'efforce de brosser un panorama mondial du phénomène « cinéma militant » tel qu'il a resurgi, avec l'intensité que

(2) « Franju, impressions et aveux », Ed. L'Age d'homme, Suisse.

(3) « La mort à voir » (Ed. du Cerf, 166 pages).

(4) « El cine militante », par Andres Linares (en espagnol), 285 pages. (Castellote editor. Rios Rosas 51, bajo B. Madrid.)

l'on sait, presque partout dans la sphère capitaliste développée et sous-développée depuis les années 1968.

Dans une introduction, l'auteur esquisse une définition de la fonction d'un tel cinéma et répertorie succinctement ses principales caractéristiques. Il souligne fort pertinemment qu'à la base de sa démarche on trouve la volonté d'effacer, ou de réduire, « la dichotomie entre l'art et la vie ». Puis il rappelle les « antécédents historiques » de ce cinéma original : Vertov, Medvedkine, Ivens, le cinéma documentariste anglais (cf à cet égard le volume n° 11 de « Cinéma d'Aujourd'hui »), les Américains Strand, Hurwitz, Biberman... Ensuite, Andres Linares retrace les conditions dans lesquelles s'est opérée sa résurrection voici maintenant neuf ans. Il met en valeur l'expérience de L'HEURE DES BRASIERS en Argentine avec Solanas. Après avoir distingué trois types de films militants, il montre aussi qu'ils peuvent être réalisés selon quatre modes différents : sous l'égide de l'Etat (surtout dans les pays socialistes), par des groupes liés à des organisations de gauche dans les pays capitalistes, par des groupes marxistes indépendants, par des cinéastes indépendants. Dix-sept chapitres d'une dizaine de pages chacun évoquent ensuite à grands traits la créativité dans les pays ou régions suivants : France, Italie, pays scandinaves, autres pays d'Europe, Etats-Unis, Québec, Amérique latine en général, Argentine, Chili, Uruguay, Colombie, Brésil, Cuba, Vietnam, Japon, Afrique. Andres Linares indique au passage que la France (merci) lui paraît être le pays capitaliste européen où la tradition du cinéma d'agitation est la plus enracinée. Ailleurs, il estime (avec moi) que c'est en Amérique latine qu'on a vu apparaître les films militants les plus élaborés. Il est vrai que la frontière entre cinéma militant parallèle et cinéma politique commercial s'y estompe de façon sensible. L'ouvrage se clôt par une recension des « Etats-Généraux » de Montréal en juin 1974 dont l'importance historique est clairement soulignée. Puisse un tel travail trouver un éditeur français car il résume en un minimum de pages un maximum d'informations et de réflexions.

Guy HENNEBELLE.

POLITIQUE (INSTITUTIONS)

La mode — depuis 1968, environ — est à l'approche politique des problèmes du cinéma ; mais c'est, le plus souvent, de politique « politicienne » qu'il s'agit. Le dogmatisme, l'engagement à sens unique, au mieux le militantisme (et ses fâcheuses œillères) sont monnaie courante dans cette littérature de meeting. On s'imagine qu'en tirant à boulets rouges sur « l'idéologie dominante », on aura tout dit.. Celle-ci, tout compte fait, ne s'en porte pas plus mal.

Or, voici enfin un livre qui tranche avec bonheur sur ce ronron polémique — et risque, par là même, de passer inaperçu : il y est bien question de politique, de la première à la dernière ligne, mais c'est d'économie politique qu'il s'agit. De science et non de propagande. C'est moins attrayant peut-être, mais cela va autrement loin pour la connaissance en profondeur de notre art et de ses dépendances socio-culturelles. Son auteur, Paul Léglise, un bénédictin de la recherche comme on n'en fait plus, a mis à profit sa parfaite connaissance du droit pour explorer les arcanes de la cinématographie française en tant qu'institution, de ses origines à nos jours. Il a dépouillé rapports, projets, archives, commissions, conventions, réformes, décrets et paperasses pour nous offrir cet ensemble monumental — l'égal dans sa spécialité des ouvrages similaires de Sadoul ou de Mitry — dont la première pierre avait été posée il y a sept ans, et que Pierre Lherminier a eu l'excellente idée de reprendre et de parachever (5).

Cela commence — qui l'eût cru — par une pittoresque controverse déclenchée à la suite d'une représentation à l'écran des miracles de Lourdes, en 1904 (le tribunal, fort peu dévôt, estima que le seul démiurge en l'occurrence était... la caméra elle-même, promue véritable « deus ex machina » !), pour aboutir aux prémices de la création du C.N.C., en passant par l'affaire de Bethune (1909), le décret Herriot (1928), le contrat-type pour la location des films (1929), la genèse et les développements de la fiscalité cinématographique (extraordinaire « chevauchée fiscale » où ne manquent ni les embuscades ni les prises d'otage), le Conseil supérieur du Cinématographe (1931), le congrès de Budapest et les remous autour de la notion de droit d'auteur, le rapport Petsche (1935), les projets Jean Zay (1936-1939), la création du C.O.I.C. (octobre-décembre 1940), les mesures contre les juifs sous l'occupation, les accords Blum-Byrnes au lendemain de la Libération, etc., etc. Léglise, au terme de deux forts volumes, fait une pause en 1946, mais nous promet pour très bientôt une suite à cet interminable (et finalement passionnant) feuilleton à épisodes qui pourrait s'intituler « Le cinéma vu de Thémis ». Au passage, on relèvera bien quelques naïvetés (concernant par exemple les aspects « merveilleux » de la Cinémathèque française), mais l'ensemble demeure d'une rigueur et d'une objectivité exemplaires. Il fallait oser rendre hommage, par exemple, à ceux qui sous Vichy ont su, « malgré quelques bavures, rester au service exclusif de la pensée française et des intérêts économiques nationaux ». C'est le genre de propos qui serait resté en travers de la plume d'un historien partisan. Un grand (et double) bravo à Paul Léglise : si les jurés du prochain prix Armand Tallier cherchent un candidat, en voilà un tout trouvé.

C.B.

ROSI

Sans doute le « Francesco Rosi, cinéma et pouvoir », de Jean-A. Gili (6), l'un des meilleurs spécialistes français du cinéma italien, souffre-t-il quelque peu d'arriver sur le marché après « Le dossier Rosi, cinéma et politique » que Michel Ciment (cf. la critique de Claude Beylie dans « Ecran », n° 49) a publié (chez Stock) voici un an mais — il faut y insister — il ne fait pas double emploi pour autant car sa structure et sa démarche ne sont pas les mêmes et il serait assez vain de jouer à établir les mérites respectifs des deux œuvres. Il est toujours intéressant de disposer de deux points de vue sur un même auteur, surtout quand cet auteur est de la stature de Rosi. L'ouvrage de Jean-A. Gili s'étend sur 250 pages. Les cent dernières sont consacrées à une documentation qui comprend des entretiens avec le cinéaste et ses principaux collaborateurs, ainsi qu'une bibliographie. Au cours des cent cinquante premières, Jean-A. Gili, après avoir rappelé l'importance du Sud chez Rosi, étudie successivement, et de façon souvent pénétrante, chacun des dix longs métrages qu'il a réalisés à ce jour, en les répartissant en cinq périodes stylistiques. Les sept pages dans lesquelles est résumée la méthode de ce metteur en scène sont essentielles : Gili y définit avec une remarquable acuité ses principes dramaturgiques, par rapport à la fameuse « distanciation » brechtienne ou par rapport à la représentation du « héros ». Elles ne devraient pas rester ignorées de tous ceux qu'intéresse le cinéma qu'on appelle politique. On en trouve des prolongements dans les onze pages suivantes « A propos du pouvoir » bien qu'elles nous laissent un peu sur notre faim parce qu'elles ne proposent pas de réponses, fût-ce sous forme d'hypothèses, à des questions que les vingt dernières années, particulièrement riches en expériences novatrices, amènent aujourd'hui à se poser. L'un des grands mérites de Francesco Rosi aura été dans ce contexte tumultueux de remettre en question les certitudes par trop confortables héritées d'un cinéma qui croyait dur comme fer à l'existence de vérités sûres et immuables. Il déclare par exemple dans ce livre : « Cette tentative de mettre en relation les causes et les conséquences d'un fait peut être considérée comme mon univers autonome d'auteur, mon style, ma recherche. C'est celle-ci elle-même qui est devenue la structure

(5) « Histoire de la politique du Cinéma français », tome I : « Sous la IIIe République » (réédition augmentée de l'ouvrage publié en 1970 à la Librairie générale de droit et de jurisprudence) ; tome II : « Entre deux Républiques, 1940-1946 ». Filmédition éd., 1977.

(6) Editions du Cerf, 250 pages.

dramatique de mes films ». L'originalité de cette démarche éclate avec évidence quand on la compare à celle des partisans du thriller politique, par exemple. Pour lui, depuis « La sfida » en tout cas, on ne saurait renverser, sans autre forme de procès esthétique, la mise en scène hollywoodienne pour lui faire exprimer indifféremment n'importe quel propos de gauche. Cependant on ne peut pas assurer que ce louable parti ait toujours débouché sur des résultats convaincants : « Lucky Luciano » est-il d'une discutable obscurité. Du moins ce livre de Jean-A. Gili fournit-il les clés de toute une problématique qui est au cœur du cinéma contemporain.

G.H.

STORCK

Le Belge Henri Storck est un de ces vétérans du cinéma dit « d'avant-garde » (où le classes-tu, cher Guy Hennebelle ?) dont la carrière, internationale, se déroula presque tout entière en marge des grands circuits de production et de distribution, ce qui explique qu'on le connaisse si mal. Il y eut bien certain BANQUET DES FRAUDEURS (1951, avec Jean-Pierre Kérien et Françoise Rosay), mais ce film — d'ailleurs pas bien fameux — est célèbre surtout... pour la contrepèterie involontaire de son titre ! Qui a jamais entendu parler, en revanche, de LA MORT DE VÉNUS (1930), des MAISONS DE LA MISÈRE (1937), de LA FENÊTRE OUVERTE (1952, qui ne comporte pas moins de quinze versions différentes !) ou de LA COULEUR DE FEU (1957, Cinémascope Eastmancolor, réalisé en quatre parties distinctes projetables simultanément sur quatre écrans différents, laissant coi Maître Abel Gance lui-même) ? Et ce n'est là que le dessus du polder : Storck aurait tourné ou produit, entre 1927 et 1975, soixante-et-onze films, de court ou long métrage, sans parler de quelques collaborations épisodiques avec Grémillon ou Vigo, de scénarios non tournés et d'un ou deux films perdus. On appréciera donc le travail de chartiste effectiré par Jean Oueval (7), même si l'étude proprement dite de ce dernier n'échappe pas au style désinvolte et saute-moutonnier qu'il se croit tenu d'adopter en toutes circonstances. Mais la documentation bio, filmo et bibliographique est de tout premier ordre (voir notre « Toute la ville en parle » dans ce numéro).

C.B.

(7) Henri Storck ou la traversée du cinéma ». Editions du Festival National Belge, Bruxelles, novembre 1976.

WESTERN

Voici un fort volume sur « l'image de l'Indien dans le western » (8) qui offre l'avantage de mêler un grand sérieux universitaire (au niveau de l'analyse très rigoureuse des films) et de louables préoccupations politiques. Tout le contraire d'un essai figé donc, ce qui, en définitive, stimule le lecteur et provoque sa participation directe. Disons-le sans détour : nous ne sommes pas d'accord avec toutes les affirmations de Morin, mais ces désaccords mêmes nourrissent une réflexion passionnante.

Mettant en parallèle (textes et films à l'appui) l'histoire du peuple indien et l'image qui en a été donnée par Hollywood à travers le western, Morin utilise d'entree de jeu les quatre mythes fondamentaux de l'Ouest mis en évidence par Leslie Fiedler dans son livre capital, « Le retour du Peau-Rouge ». Mythes sur lesquels repose le genre tout entier, depuis les origines jusqu'aux westerns les plus récents, même si ceux-ci en prennent le contre-pied. L'analyse apparaît souvent fort pertinente, au moins jusqu'aux westerns pro-indiens des années 50. Jusque-là, Morin étale au grand jour les falsifications opérées par Hollywood dans la représentation cinématographique de l'Indien avec, en parallèle et dès 1944, un début de réhabilitation (voir la brillante analyse comparée de THE PLAINSMAN [Cecil B. De Mille, 1936] et de BUFFALO BILL [William Wellman, 1944]). Ceci nous amène au début des années 50, période charnière pour le western avec des films résolument pro-indiens, comme BROKEN ARROW (Delmer Daves, 1950) ou APACHE (Robert Aldrich, 1954), que Morin passe au crible de l'analyse. Si, à cette époque, les mythes les plus racistes (essentiellement ceux de Pocahontas et d'Hannah Duston) sont complètement subvertis par des films aussi novateurs que THE BIG SKY (Howard Hawks, 1952) ou ACROSS THE WIDE MISSOURI (William Wellman, 1951), il n'en demeure pas moins vrai que d'autres œuvres tout aussi novatrices (BROKEN ARROW notamment) réactivent le mythe des « bons compagnons dans les terres vierges et sauvages », mythe illustré dans le film de Daves par l'amitié de Tom Jeffords pour Cochise et où l'Indien devient « assisté » plutôt qu'autonome. Image idyllique des rapports entre Blancs et Indiens, que Morin réfute tout en ignorant l'aspect réformiste de la gauche libérale américaine (voir par ailleurs Brooks ou Pakula) qui croit aux vertus du système et de la démocratie. A vouloir défendre inconditionnellement les Indiens (ce qui est juste), l'historien oublie que le cinéma américain des années 50 obéit à un certain nombre de données socio-politiques qu'il ne faut pas négliger. Sans doute Morin évoque-t-il l'influence du maccarthysme, mais uniquement d'un point de vue libéral, oubliant au passage que lorsque John Wayne cassait du Peau-Rouge à Hollywood, les G.I.'s cassaient du jaune en Corée et que LES BERETS VERTS n'est aujourd'hui qu'une forme plus franche des westerns d'alors. Bien qu'il prenne la précaution de préciser en liminaire que la civilisation occidentale « a toujours désigné à l'attention zélée de ses défenseurs des individus autres ou des civilisations différentes à l'intérieur ou à l'extérieur d'elle-même », Morin aurait dû mieux voir dans l'attitude d'Hollywood face aux Indiens une préfiguration de l'impérialisme à venir (voir la fin de SHE WORE A YELLOW RIBBOW qui, historiquement, justifie l'intervention américaine en Corée et met en garde les éventuels ennemis des Etats-Unis). De même, à propos d'APACHE, le manque de recul par rapport à l'évolution du problème fait regretter à Morin le dénouement initial (qui voyait l'Indien Masaï s'évanouir dans la nature), alors que ce dénouement, trop en avance pour l'époque, sera celui, moins de dix ans plus tard (en 1962), du roman de Ken Kesey, « One flew over the cuckoo's nest », que Morin n'évoque pas, sinon en quelques lignes à travers son adaptation cinématographique.

Tel quel cependant, malgré quelques jugements hâtifs (ainsi, p. 216 : « ... Jeff Chandler et Charles Bronson, deux acteurs au visage bien souvent inexpressifs ») et d'inadmissibles négligences (Serge Kracauer, Victor et Andrew McLagen, George Ray Hill, Reginald Le Bocy, Robert Sarafian), « Le Cercle brisé » est l'exemple même d'un travail rigoureux et précis, intelligent et documenté, ce qui, aujourd'hui, devient de plus en plus rare.

Gilles CEBE

(8) « Le Cercle brisé » (l'image de l'Indien dans le western), par Georges-Henri Morin (Collection « Le regard de l'Histoire », Payot).

INTERNATIONAL INDEX TO FILM PERIODICALS (St James Press Ltd.). 510 pages. 12,50 livres ou 30 dollars.

Annuellement, cet ouvrage indispensable aux critiques, historiens, chercheurs du cinéma, répertorie les articles parus dans les 80 plus importantes revues spécialisées du monde entier, allant du « Cinema Journal » publié dans l'Iowa à « Kinoizkustvo » édité à Sofia, et du « Cinema Papers » australien à notre « Ecran ». Onze classements, par films, réalisateurs, sujets, plus trois index permettent de retrouver aisément l'article cherché parmi 9 000 références. 25 cinémathèques du monde entier collaborent à cette vaste entreprise placée sous le patronage de la FIAF. Ce que l'on aimerait, en vue d'augmenter l'efficacité de ce travail conséquent, c'est une parution plus rapide : car enfin, l'Index dont il est question ici, répertoriant les parutions de l'année 1975, n'est paru qu'en février 1977 ; c'est un peu tard. On peut le commander, 3 Percy Street, London W 1P 9FA (G.B.).

Henry MORET

la vie est à nous

LE CINEMA MILITANT... LE CINEMA MILITANT... LE CINEMA MILITANT... LE CINEMA MILITANT...

LECTURES

— EUROPE : « La littérature prolétarienne en question », tel est le thème de la livraison de mars-avril 1977 de la revue mensuelle « Europe », à laquelle collabore mon camarade et néanmoins ami Michel Capdenac. L'intérêt de ce dossier est de poser des questions, de soulever des interrogations, plutôt que de chercher à imposer des réponses. On y trouvera en particulier, dans l'article intitulé « De l'usage du mot "prolétariat" en littérature », des éléments de clarification par rapport aux invectives que M.C. me lançait dans notre n° 56, page 49 (par parenthèses JE DEMANDE LA PAROLE est un bon film, je n'ai jamais dit le contraire). On comparera utilement cet ensemble avec celui qui a été publié dans ses n°s 3-4 et 5 par la revue maoïste « Théorie et Politique » sous la signature d'Annie Bismuth. Sur ce chapitre difficile, la réflexion gagne à être collective et contradictoire : c'est la seule ligne qui vaille (et elle, du moins, ne risque pas de se périmer !). Le numéro 25 F (262 pages.

— CINETHIQUE : au milieu des bourrasques du mauvais vent d'ouest qui secouent rudement, ces derniers temps, la versatile intelligentsia parisienne d'extrême gauche, la revue « Cinéthique » (sortant d'un long silence) a le rare courage de persister dans sa voie. La couverture du n° 23-24 proclame en toutes lettres rouges sa détermination de lutter « Pour une culture révolutionnaire prolétarienne aujourd'hui ». On note toutefois une relative « dé-sloganisation » du vocabulaire. Des textes discutables sans doute, mais très élaborés. Une surprenante critique « de gauche » (?) de YU-KONG... Une excellente diatribe (enfin, je ne suis plus tout seul !) contre le ICI ET AILLEURS de Jean-Luc Godard, qualifié de « film réactionnaire réalisé par un Jean Cocteau en Palestine ». Hélas pour moi, « Cinéthique », qui entend construire un... cinquième parti communiste marxiste-léniniste en France (bon courage), me trouve un peu révisionniste et m'intronise conséquemment « pape du cinéma militant sans rivage ». Bon Dieu, fasse le ciel que je ne me mette pas moi aussi à jouer les Clavel et à jurer que Dieu est Dieu nom de Dieu. Manquerait plus que ça ! Le numéro 20 F. 110 pages. B.P. 65, 75722 Paris Cédex 15.

LIBEREZ LE PARISIEN

Dans notre n° 58, M. Michel Duffêtre laissait entendre (courrier des lecteurs, page 78) que j'aurais « oublié » délibérément de parler ici du film LIBEREZ LE PARISIEN : par méchanceté contre la C.G.T. Sachez, my dear, que je rends compte consciencieusement de tous les films que l'on me propose de visionner (de divers films d'extrême gauche, je n'ai pas parlé non plus, ne les ayant point vus). Convenez, d'autre part, que j'ai offert, moi, la parole à des voix communistes dans différents travaux (par exemple dans mon « Cinéma Militant ») et que loin de me « retourner l'ascenseur », la presse du P.«C.»F. les a superbement ignorés. Alors, « l'eurocommunisme », c'est-y le pluralisme ou c'est-y une astuce pour attraper les gogos ? Mais n'étant pas rancunier, je vous tends la joue extrême-gauche et vous promets de rendre compte de votre film dans cette rubrique si vous me le montrez. « Cinéthique » vous le dira : je suis « sans rivage » ! Permettez-moi d'ajouter que ce n'est pas à la Fédération du Livre C.G.T. (parlez donc à vos responsables d'une certaine affaire « Jeune Afrique ») que j'irai prendre des leçons de démocratie et que si je soutiens votre juste lutte (comme on dit), la disparition du « Parisien Libéré », charmant quotidien républicain s'il en est et tellement gentil avec les immigrés, ne m'empêcherait pas de dormir.

UN BILAN DE CINELUTTE

Après « Vidéo 00 » (« Ecran » n° 57), le collectif « Cinélutte » nous a adressé un bilan de ses activités. De ce document de quinze pages, nous extrayons les données suivants (il va sans dir qu nous somvante (il va sans dire que nous sommes disposés à accueillir les bilans d'autres groupes).

De l'été 1975 à l'été 1976, « Cinélutte » a effectué 120 projections non commerciales dont chacune a touché entre 20 et 100 personnes. « Nous n'avons, écrit-il, que 8 films à notre catalogue : ce qui est très peu par rapport aux 70 du groupe « Iskra ». Nous avons fait 28 projections avec PETITES TETES, GRANDES SURFACES (les conditions de travail des caissières d'un Prisunic), 27 avec UN SIMPLE EXEMPLE (une grève à l'imprimerie Darboy), 12 avec MARGOLINE (une grève des travailleurs immigrés), 9 avec JUSQU'AU BOUT (même sujet), 8 avec BONNE CHANCE, LA FRANCE (deux grèves entre le règne de Pompidou et celui de Giscard), CHAUD, CHAUD, CHAUD (le mouvement étudiant en 1972), 5 avec L'AUTRE FAÇON D'ETRE UNE BANQUE (grève au Crédit Lyonnais, avec Arlette Laguiller) et 1 avec COMITE GISCARD (satire d'un groupe de soutien électoral). Peu de diffusions avec les films de Mai 1968 que nous avons à notre catalogue : 4 avec OSER LUTTER, OSER VAINCRE. Sur ces 120 diffusions, 30 ont été directement ouvrières, 12 ont été liées à des manifestations d'organisations, 10 au mouvement des femmes, 12 à l'immigration, etc. Les projections dans les M.J.C. et les ciné-clubs restent encore peu nombreuses. »

« Cinélutte » note que ces diffusions sont toujours l'enjeu d'un débat : « Le film, apprécié ou non, permet de lancer une discussion et de la nourrir. » Il souligne aussi que l'existence de tels documents permet de constituer une mémoire populaire des luttes et de capitaliser leurs expériences. Il remarque que le combat proprement culturel dans la classe ouvrière demeure encore embryonnaire et largement dominé par les conceptions des organisations réformistes, qui ne conçoivent souvent la culture que coupée des luttes et à la remorque de la culture bourgeoise. Il admet objectivement que son travail est encore épisodique, éparpillé, souvent sans lendemain, et que le groupe lui-même est encore « balbutiant » sur le plan précisément culturel, qu'il faudrait créer une revue qui rendrait compte de la culture qui naît des luttes populaires aujourd'hui. Il conclut « qu'il convient absolument de faire sortir le cinéma militant de sa marginalité : il s'agit à la fois d'éviter le film d'éducation communiste que l'on ne peut voir qu'entre convaincus et de fuir les compromis apolitiques. Entre les deux, la voix est étroite ». Enfin « Cinélutte » déclare qu'il renonce à illustrer l'actualité politique pour mieux mettre en scène, dorénavant, les luttes idéologiques.

UN BILAN DU FILM « DE SOL A SOL »

Le collectif « Cinema na luta », qui a réalisé le long métrage DE SOL A SOL sur la réalité portugaise (cf notre critique dans « Ecran » n° 58), nous a adressé de son côté un bilan que nous avons condensé comme suit :

« Ce film a été une création collective. Nous avons fonctionné de façon un peu cyclique, avec des périodes d'activité fébrile et des passages à vide. Il n'a pas toujours été facile de nous mettre d'accord sur ce qu'il convenait de filmer ou de ne pas filmer : les uns estimaient que telle donnée était significative, les autres non. Par contre, nous avons toujours été d'accord

sur la nécessité de faire éclater le discours des « mentors », d'intellectuels à la parole trop élaborée pour être représentative. Nous avons rigoureusement refusé les « visites guidées », ou alors nous nous sommes arrangés pour les détourner. En présence de véritables dirigeants, par contre, nous avons rarement rencontré des discours stéréotypés. Mais nous avons surtout cherché à donner la parole aux travailleurs, en évitant de leur faire dire ce que nous pouvions souhaiter qu'ils disent. Nous leur avons proposé de parler de leur culture spontanée, à leur façon. A cet égard, la manière dont le groupe d'ouvriers agricoles de la coopérative de Boa Hora s'exprime — en chœur — nous paraît extrêmement révélatrice car dans leur région — l'Alentejo — il existe beaucoup de chœurs : les gens y ont l'habitude de parler ensemble, l'un continuant la phrase que l'autre a laissée en route, et cela très naturellement. Cela résulte de leur habitude de travailler en commun, et de discuter en travaillant. Au Nord, par contre, le petit paysan n'a pas la pratique de cette expression collective et préfère se définir individuellement.

Nous estimons que nous avons eu des insuffisances. Pas tellement parce que nous n'avons pas traité tel ou tel aspect, mais plutôt parce qu'à propos de deux ou trois questions importantes nous sommes restés trop spontanéistes, trop proches de ce qu'il était facile de montrer et le montage ne nous a pas permis de rendre compte vralment de la réalité de la vie et du travail des gens. Nous avons trop collé au mouvement au lieu d'en dégager la finalité. Nous pensons quand même que le film possède une profonde unité, parce qu'il exprime les aspirations d'un peuple. Mais pour le comprendre, il faut que le spectateur fournisse un effort. Un effort égal à celui qu'il lui aurait fallu déployer s'il s'était trouvé avec nous au tournage. Il est vrai que le spectateur doit effectuer dans sa tête une certaine reconstruction théorique s'il veut comprendre ce film de l'intérieur. Nous avons pensé que nous ne pouvions pas le faire à sa place. C'est pourquoi il est sans doute indispensable de revoir ce film une seconde fois. »

QUATRE FILMS SUR LA VITICULTURE EN LUTTE

Quatre films (trois longs métrages et un moyen métrage, tous en couleur) ont été réalisés sur la lutte des viticulteurs du Midi de la France.

N'I A PRO (ÇA SUFFIT)

Production-réalisation : « Front Paysan ». 16 mm. 80 minutes. Son optique. 1976. Location : 500 F. Caution : 5 000 F. Diffusion : « Front Paysan », c/o Guy Chapouillé, F. 9, 95, rue de Fontenay, 94130 Nogent-sur-Marne. Tél. : 873-42-69 ou 797-87-55.

N'I A PRO (titre occitan qui signifie en langue d'oïl : Ça suffit) est le quatrième film, et le premier long métrage, du collectif « Front Paysan » (qui avait réalisé auparavant LA GUERRE DU LAIT, DES DETTES POUR SALAIRE et LA REPRISE ABUSIVE). Tourné sur les lieux mêmes des actions (Hérault, Aude), il nous explique pourquoi les viticulteurs se sont levés en masse pour s'opposer à leur élimination, pour empêcher que leur région devienne le « bronze-cul » de l'Europe. Tout au long se succèdent des interventions de viticulteurs, des témoignages d'ouvriers et des scènes d'action et de manifestations qui se sont déroulées dans le Midi viticole en 1975 et 1976. On voit notamment un vieil ouvrier qui rappelle « l'insurrection » de 1907, celles de 1911 et 1912, et situe les combats d'aujourd'hui dans l'histoire des luttes de toute l'Occitanie. Le film explique que, depuis 1974, les importations massives de vins italiens provoquent la chute des cours au Languedoc, et exalte la résistance des viticulteurs groupés dans les Comités d'Action Viticoles (CAV) ou les MIVOC (Mouvements d'intervention viticole occitans) qui dénoncent les négociants, les propriétaires fonciers et les pouvoirs publics : leurs ennemis. On vide des camions de vins d'importation. Le film insiste sur la nécessité de construire une unité populaire avec les ouvriers.

LES TONNEAUX DE L'EUROPE DEBORDENT

Production : télévision ouest-allemande de Brême. Réalisation : Gordian Troeller et Claude Deffarge, avec la collaboration de François Partant. 45 minutes. 1976. 16 mm. Diffusion : Claude Deffarge, 54, rue de Seine, 75005 Paris. Tél. : 633-43-37 ou 454-60-23.

En quinze ans, 30 000 exploitations viticoles ont disparu dans le seul département de l'Hérault. Ce film, déjà évoqué dans notre n° 58 (rubrique « critiques »), fait partie de la série « Au nom du progrès », dans laquelle Troeller et Deffarge dénoncent la spécialisation planétaire organisée par le capitalisme et l'impérialisme transnationaux. On y trouve les mêmes éléments d'informations que dans N'I A PRO, mais exprimés dans une forme plus journalistique et un peu moins ouvertement idéologique. La démonstration est très claire (elle a été remaniée par François Partant et diffère donc de celle qui a été projetée à Paris au « Palais des Arts »).

SEM ESCANATS (ON NOUS ETRANGLE)

Production : G.R.E.C. Réalisation : Francis Fourcou. Image : Laurent Chevallier. Son : Olivier Schwob et Pierre Escoffier. Montage : Francis Fourcou. 16 mm. Noir et blanc et couleur. 65 minutes. 1976. Diffusion : 8, rue Aquitaine, 31170 Plaisance-du-Touch.

Août 1976. Quelques mois après la tuerie de Montredon (un viticulteur, Pierre Bouytes, et un CRS, tués), les viticulteurs analysent la crise viticole et dressent le constat de l'étouffement régional. Le film, réalisé en liaison étroite avec les intéressés, décrit et exalte la prise de conscience occitane. Il se divise en huit chapitres : la qualité, la fraude, la chaptalisation, le négoce, l'Europe, la lutte, l'unité, dont le dernier est tout un programme : « Nous ne partirons plus. » Le 29 avril 1976, ils étaient 100 000 à Montpellier à crier « Volem viure al pais ». Le film intègre aussi des éléments d'une pièce de théâtre satirique de la troupe de la Carriera qui représente notamment « Monsieur Occitania », et comprend aussi des chansons de Claude Marti et du groupe « Rosamonda ». Par-delà la question viticole, SEM ESCANATS dénonce l'étranglement de l'Occitanie.

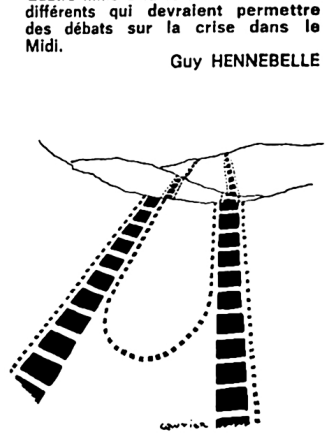
ESCAZEILLES, TERRE D'OC

Production : Comité d'Action Viticole, C.F.D.T. (Aude) et l'équipe technique. Réalisation : Patrick Rolet. Assistant et régie : Philippe Porruncini. Image : Rafael Serenellini et Yeti Faes. Son : Boris Portnoy. Montage : Catherine Huhardeaux. Banc-titre : Vidéo 9. Chanteurs : Claude Marti et Mans de Breich. Photos, documents : René Roques. Diffusion : Iskra, 74, rue Albert, 75013 Paris. Tél. : 583-11-18 ou 583-22-65.

L'auteur déclare : « Au cours du mois d'août 1976, nous avons filmé, grâce aux habitants d'un village des Corbières, en particulier d'une famille de petits viticulteurs, la plupart des aspects de la « question viticole » dans le Midi : problèmes du travail de la vigne, du faible revenu, de l'endettement, de la crise du vin, des scandales, des fraudes, des gros négociants, des ventes sauvages, des rapports avec les ouvriers agricoles, de la lutte syndicale, de la chaptalisation, de la lutte politique, de la violence (Montredon), du combat de la région pour sa survie et de l'identité de l'Occitanie... Le film se présente comme une fiction-reportage dans lequel les scènes reconstituées alternent avec des interviews en direct. »

Quatre films à la fois semblables et différents qui devraient permettre des débats sur la crise dans le Midi.

Guy HENNEBELLE



le chagrin et la pitié

... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DI

ELVIS PRESLEY

Elvis Presley est mort le 16 août dernier. De n'avoir pas fumé, pas bu, de ne s'être jamais drogué — dixit la légende — à moins que ce ne soit aux amphétamines ou autres amaigrissants. Le « King » du rock and roll, né Elvis Aaron Presley le 8 janvier 1935, aurait davantage sa place dans une revue de pop-music qu'ici ; aussi, si nous en parlons, c'est parce qu'il a tourné un nombre invraisemblable de films ringards, hyper-kitsch (plus d'une trentaine) et que sociologiquement, musicalement, cinéphiliquement, il fait figure de phénomène. Aucun crooner, aucune pop-star, aucun rock n'roller n'a jamais accumulé autant de films.

Citons parmi les plus mémorables : LOVE ME TENDER (1956) dans lequel il tente de tuer aveuglément (ô suprême débilité hilarante !) son frère parce qu'on lui a dit que ceci et cela... sur quoi Elvis ne cherche surtout pas à comprendre quoi que ce soit, LOVING YOU (1957), exhibitions de ses fameux déhanchements, LE ROCK DU BAGNE (1957), se déroulant en taule, KING CREOLE (1958), un Curtiz méconnu et trop rarissime, G.I. BLUES, qui raconte les (més)aventures de Presley au service militaire, LES RODEURS DE LA PLAINE, un bien mauvais western de Don Siegel, SOUS LE CIEL BLEU D'HAWAI, GIRLS GIRLS GIRLS (avec Stella Stevens), L'IDOLE D'ACAPULCO (avec Ursula Andress), L'AMOUR EN OUATRIEME VITESSE (avec Ann Margret), etc. La parodie (irrésistible) de Presley pourrait bien être BYE BYE BIRDIE, de George Sidney, parce que Presley, c'est toujours et encore le conservatisme et la morale bien pensante, établie, le « buveur de lait », celui qui réconcilia la génération des fanas du rock « sauvage », « révolté », avec celle des tontons gâte(a)ux... Pourvu qu'il y ait la morale (à défaut d'avoir le moral...) !

La plus grande vente de disques jamais enregistrée, des films au scenarii insipides ne faisant qu'exploiter les numéros du chanteur-acteur... Presley n'est que cela, et même s'il fut beau (c'est vrai), même si certaines de ses chansons tiennent encore le coup, le plus bel hommage qui lui fût rendu, c'est bien à Kenneth Anger, d'abord, qu'on le doit, avec SCORPIO RISING, lorsque passe « Your the Devil in disguise » illustrant un extrait de L'EQUIPEE SAUVAGE et devant lequel un rocker singe Marlon Brando ; les plus belles évocations des chansons de Presley (lui, on ne le voit pas !), on peut les attribuer aussi à Werner Schroeter (WILLOW SPRINGS) et à Fassbinder (L'ORGUEIL PRECEDE LA CHUTE... MEFIE-TOI D'UNE SAINTE PUTAIN).

Paul-Hervé MATHIS.

JOHN HOWARD LAWSON

Le scénariste américain John Howard Lawson est mort à San Francisco à l'âge de 81 ans. Né à New York en 1886, il avait débuté comme scénariste à la M.G.M. en 1928, en même temps qu'il travaillait comme journaliste et dramaturge, donnant au théâtre des pièces influencées par Brecht. Ses idées progressistes le conduisirent à prendre position dans la bataille syndicale à Hollywood et à participer à la fondation, en 1933, de la Screen Writers Guild (l'Association des Ecrivains de Cinéma) dont il fut le premier président. Il se trouva naturellement en première ligne des opposants au maccarthysme et fut l'un des « Dix d'Hollywood » qui refusèrent de « coopérer » avec la tristement célèbre Commission des Activités Non Américaines à la fin de 1947 : condamné à un an de prison avec Alvah Bessie, Dalton Trumbo, Herbert Biberman, Albert Maltz, Lester Cole et quelques autres, il se retrouva, comme eux, sur la liste noire et dut travailler sous des noms d'emprunt.

Son activité de scénariste commença véritablement en 1937 avec BLOCUS, de William Dieterle, film qui se voulait antifranquiste, puis avec ALGIERS, remake de PEPE LE MOKO (John Cromwell), puis avec des films antinazis pendant la guerre : ACTION IN THE NORTH ATLANTIC, de Lloyd Bacon, SAHARA et COUNTER ATTACK, de Zoltan Korda (tous deux inspirés par des sujets soviétiques). On lui doit trois ouvrages nourris par son expérience : **Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting** (1949), **Film in the Battle of Ideas** (1953) et **The creative Process** (1966), qui résume sa conception du cinéma et a été traduit en français sous le titre **Le cinéma, art du XX^e^ siècle** (Buchet Chastel, 1967). (11-8.)

Marcel MARTIN.

JACQUES PERRET

Notre confrère et ami Jacques G. Perret, rédacteur en chef de « L'Avant-Scène Cinéma », est mort le 30 juin à l'aube, emporté par une terrible maladie contre laquelle il luttait avec courage depuis plusieurs mois.

Fils et petit-fils de médecin, il avait débuté dans le journalisme

en collaborant à « La Vie Médicale ». Lors de la création de « L'Avant-Scène Cinéma », en 1961, Robert Chandeau et Jacques Charrière avaient fait appel à lui. Depuis lors, et jusqu'à ces tout derniers mois, il a été le maître d'œuvre de cette revue, présentant près de deux cents découpages de films selon une méthode originale de travail à la moritone dont il fut le premier à concevoir les principes et qui est aujourd'hui appliquée par tous les spécialistes de cinéma, à l'université en particulier. Il a fait faire à la recherche cinématographique un pas de géant. D'une rigueur exemplaire dans son œuvre d'historien et de critique, Jacques Perret laissera en outre le souvenir d'une parfaite indépendance d'esprit et d'une chaleur humaine incomparables.

Claude BEYLIE.

D'AUTRES

Geraldine BROOKS, 52 ans, comédienne américaine de théâtre, cinéma et T.V., également photographe de talent et épouse de Budd Schulberg (« Qu'est-ce qui fait courir Sammy ? »). Une quinzaine de films entre 1947 et 1970, dont : LA POSSEDEE, LE DROIT DE TUER, VULCANO, LES DESEMPARES, LE GANTELET VERT, etc. (19-6).

Robert HARTFORD-DAVIS, 54 ans, producteur-réalisateur britannique dont peu de films sont connus en France (à savoir : LE SPECTRE MAUDIT, CARNAGE et GUNN LA GACHETTE). Mais il en avait réalisé 18 autres, apparemment sans très grande importance, et de nombreuses émissions de T.V. en Grande-Bretagne et aux U.S.A. (12-6).

Alan REED, 69 ans, dont 56 de

carrière dans le show-business : théâtre, radio, T.V. et cinéma, pour lequel il tint une cinquantaine de rôles entre 1944 et 1975. Citons : LE FACTEUR SONNE TOUJOURS DEUX FOIS, VIVA ZAPATA, TETE D'OR ET TETE DE BOIS, J'AURAI TA PEAU, LA MAISON DES OTAGES, BUNGALOW POUR FEMMES, LA RONDE DE L'AUBE, DIAMANTS SUR CANAPE, etc. (14-6).

Robert MIDDLETON, 66 ans, acteur de radio, T.V. et cinéma. Une trentaine de films, dans des seconds rôles quelquefois importants, de 1954 à 1968 (date à laquelle la maladie l'immobilisa) dont : LA MAISON DES OTAGES, LA LOI DU SEIGNEUR, LE SHERIFF, LA RONDE DE L'AUBE, LE TRESOR DU PENDU, LE PROCES, LE TRESOR DES SEPT COLLINES, etc.

Alex PHILLIPS Sr, 77 ans, cameraman puis directeur de la photographie à Hollywood pour près de 200 films muets, puis à Mexico pour quelque 400 films. Il travailla sur le premier film mexicain parlant et devint le modèle de tous les opérateurs du pays, dont Gabriel Figueroa et son propre fils, Alex Phillips Jr, qui depuis a fait son chemin. Dernier film photographié par Alex Phillips Sr : LE CHATEAU DE LA PURETE, d'Arthur Ripstein (14-6).

Abner BIBERMAN, 69 ans, acteur et réalisateur, théâtre, cinéma et T.V. A partir de 1938 il interprète une centaine de rôles à l'écran (BALALAIKA, GUNGA DIN, ZANZIBAR, BROADWAY, LES CLES DU ROYAUME, CAPITAINE KIDD, WINCHESTER 73, LA PISTE DES ELEPHANTS, etc.), puis devient réalisateur pour quelques films : LE PRIX DE LA PEUR, DERRIERE LES GRANDS MURS, UNE ARME POUR UN LACHE, etc., avant de passer à la télévision, en 1950, où il dirige de nombreuses séries (20-6).

Gil STUART, 58 ans, acteur britannique de T.V. et de cinéma, vu notamment dans LES REVOLTES DU BOUNTY, LA MELODIE DU BONHEUR, Dr DOOLITTLE, MORITURI (8-6).

Carter DE HAVEN, 90 ans, acteur à Broadway et à Hollywood de 1917 à 1932, après quoi il devint scénariste et producteur. On le revit toutefois en 1940 dans LE DICTATEUR. Il était le frère de Gloria de Haven qui eut son heure de gloire dans les années 40 et 50 (20-7).

Stan LAWSON, 68 ans, surtout acteur de théâtre, avait tourné aux côtés de Mack Sennett (17-7).

Miriam BRICKMAN, 45 ans, actrice britannique : AH DIEU, QUE LA GUERRE EST JOLIE ! LE JEUNE CASSIDY, VOYAGES AVEC MA TANTE, SAMEDI SOIR ET DIMANCHE MATIN, DON'T LOOK NOW, etc. (2-7).

Vladimir NABOKOV, 78 ans, écrivain soviétique émigré, universellement connu pour son roman « Lolita » que Stanley Kubrick porta brillamment à l'écran (2-7).

Jacqueline AUDRY, 69 ans, fut l'une des rares réalisatrices françaises avant les années 70. Petite nièce du Président Gaston Doumergue, elle avait débuté dans le cinéma comme scripte, puis assistante, et après un court métrage, LES CHEVAUX DU VERCORS, réalisait 16 films en 22 ans. 16 films pour la plupart sentimentaux et désuets, chichiteux et mièvres, féminins au plus mauvais sens de l'adjectif. Un certain charme du sujet et des actrices sauve les adaptations de Colette : GIGI, MITSOU. Mais il y a peu à dire des bandes bien oubliées que sont SOMBRE DIMANCHE, OLIVIA, LA GARÇONNE, LE SECRET DU CHEVALIER D'EON, et même du plat HUIS CLOS, d'après Sartre. Et puis il y a quelques films qu'il vaut mieux oublier. Jacqueline Audry était la sœur de l'écrivain et journaliste Colette Audry, qui travailla pour elle (et quelques autres) sur des adaptations ou dialogues (30-6).

Roger NICOLAS, pesant comique de cabaret et de music-hall, avait paru dans une dizaine de films stupides, dont : MA TANTE D'HONFLEUR, LE ROI DU BLA-BLA-BLA, LE DERNIER ROBIN DES BOIS, BARATIN, etc. (18-8).

George OPPENHEIMER, 77 ans, critique dramatique, essayiste, auteur de pièces, fut aussi quelque temps scénariste. A son actif, les sujets de UN JOUR AUX COURSES, BROADWAY MELODY 1940, LA FEMME AUX DEUX VISAGES (dernier film de Garbo), et de séries T.V. (14-8).

Vince BARNETT, 75 ans, le farceur le plus redouté d'Hollywood, joueur professionnel, interpréta plus de cent rôles au cinéma entre 1928 et 1965. Titres marquants : CHAIR, SCARFACE, FURIE NOIRE, UNE ETOILE EST NEE (version 1937), LA MAISON DES SEPT PECHES, LE MASQUE DE DIMITRIOS, LES TUEURS, LES DEMONS DE LA LIBERTE, etc. (10-8).

Herbert WILCOX, 85 ans, producteur et réalisateur britannique depuis près de cinquante années, spécialiste du film conventionnel, prétentieux et académique. L'un de ses derniers films muets, DAWN, l'ayant fait connaitre dans le monde entier, il allait désormais tourner sans cesse, un ou deux films par an, utilisant très souvent comme interprète principale son épouse, Anna Neagle. La plupart de ces bandes ont mal veilli, tout au moins celles parvenues jusqu'en France (une douzaine sur plus de quarante, pour nous en tenir au parlant) dont on retiendra à la rigueur : LA REINE VICTORIA, SOIXANTE ANNEES GLORIEUSES, MESALLIANCE, ODETTE AGENT SECRET S 23, L'AFFAIRE MANDERSON, VOYAGE EN BIRMANIE, LES ANNEES DANGEREUSES (15-5).

James JONES, 55 ans, était considéré aux U.S.A. comme un des plus grands écrivains nationaux, probablement parce qu'à l'origine de quelques grands succès cinématographiques qui popularisèrent son nom. En 1951 « From here to eternity » (en France, TANT QU'IL Y AURA DES HOMMES) est un triomphe du box-office et, par contrecoup, de librairie. En 1958, c'est Minnelli qui fait un chef-d'œuvre du roman de James Jones « Some came running » (en France, COMME UN TORRENT). Entre 1958 et 1975, l'écrivain vécut en France, où il collabora à quelques scénarios dont LE JOUR LE PLUS LONG (9-5).

Julian SOLER, 72 ans, acteur et réalisateur mexicain (5-5).

John P. McGOWAN, 81 ans, auteur dramatique et scénariste hollywoodien : BORN TO DANSE, BROADWAY MELODY 1938 et 1940, PLACE AU RYTHME, LADY BE GOOD, BROADWAY RYTHM, LE CLUB DES CIGOGNES, TOUT LE MONDE CHANTE, etc. (28-5).

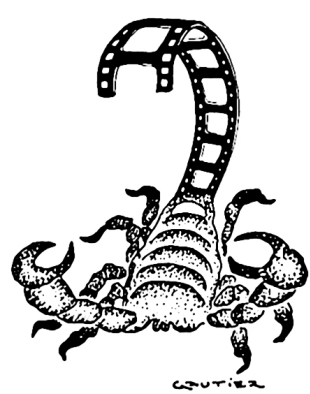
Luis Cesar AMADORI, 74 ans, successivement ou simultanément acteur, impresario, scénariste, réalisateur, né en Italie, émigré en Argentine puis en Espagne. De ce cinéaste très commercial depuis 1936 (PUERTO NUEVO), retenons SERENADE ESPAGNOLE, LE MENDIANT DE MINUIT, LA VIOLETERA, MON DERNIER TANGO, LE CALVAIRE D'UNE COURTISANE et une bande inédite en France mais qui en Espagne battit en son temps tous les records de recettes : DONDE VAS ALFONSO XII ? Amadori était marié à l'actrice Zully Moreno (10-5).

Henry MORET.

Renaud MARY, 59 ans, auteur de poèmes que Paul Valéry, paraît-il, aima (!)... Acteur de second plan souvent dans des compositions mystérieuses de salaud : MATHIAS SANDORF). Parmi les plus marquants de ses films (fort nombreux) : LE DESTIN FABULEUX DE DESIREE CLARY (Guitry), LE DESTIN EXECRABLE DE GUILLEMETTE BABIN, LES MALHEURS DE SOPHIE, LES JEUX SONT FAITS, HUIS-CLOS, ELENA ET LES HOMMES, LA TOUR PRENDS GARDE, LE CRIME NE PAIE PAS, LES AVENTURES D'ARSENE LUPIN, MADAME SANS-GENE... et un péplum : LES VIERGES DE ROME (?-5).

P.-H.M

A l'heure où nous « bouclons » ce numéro, nous apprenons la mort de **Groucho Marx** et de **Delmer Daves**. Trop tard pour leur consacrer ici la place qu'ils méritent. Nous y reviendrons donc.



l'opinion publique

ER... NOTRE COURRIER... NOTRE COURRIER... NOTRE COURRIER... NOTRE COURRIER... NOTRE COUI

LA GUERRE DES SEXES - I

« La Minute de vérité », intitulée « La Vaginocratie », signée Max Tessier, publiée dans notre n° 58 (page 14), ne pouvait faire plaisir à tout le monde, nous l'avons rapidement constaté. Devons-nous répéter que ce que nous attendons de cette rubrique, c'est exactement cela : des réactions, même violentes, même passionnées. La minute de vérité n'est pas seulement celle du rédacteur du mois, mais également celle du lecteur en désaccord qui veut bien se donner la peine de nous l'écrire.

Voici donc, parmi d'autres moins argumentées, deux lettres véhémentes adressées à Max Tessier, que nous lui avons fait suivre au Japon, où il réside pour quelques mois, et qu'il ne pouvait naturellement pas laisser sans réponse. Et puis nous en resterons là de cette querelle.

De René Gilson, cinéaste à Paris :

La chronique « Minute de vérité » d' « Ecran 77 » manifeste vraiment une conception sans réserves — et c'est très bien — de la liberté d'écrire dans les colonnes qui lui sont réservées. Ainsi a-t-elle permis la libre expression de ce qu'on peut difficilement appeler « l'opinion » de M. Tessier sur sa « consœur » Claire Clouzot, sur le rédacteur en chef d' « Ecran », Marcel Martin, « nègre » de celle-ci quand il parle en bien du dernier film d'Agnès Varda, et sur quelques autres films, dont les miens, que je ne m'attendais pas à voir insultés, et moi-même avec eux, en cette galère. Tout au moins, tentative d'insulte, car je ne peux me considérer comme atteint par l'injure de quelqu'un qui se disqualifie à ce point, pas plus que Claire Clouzot à qui je dis ici toute mon estime et, pourquoi pas, mon respect. Je ne suis pas de ceux qui, comme M. Tessier, quand ils entendent parler de courtoisie, ouvrent leur braguette. M. Tessier a donc eu licence de publier ce papier à la vulgarité de salle et de corps de garde. Tout commence avec le titre : « Vaginocratie ». Le vocable n'est pas en usage, et pour cause, comme l'est « phallocratie », mais tout d'abord il y a plus qu'une nuance entre les deux : le phallus est un emblème, comme nous le savons depuis la Grèce antique. Le vagin n'est pas un emblème, et faire, avec le nom qui désigne anatomiquement une partie des organes sexuels féminins, une forme forgée sur « phallocratie », c'est déjà la vulgarité, mais, pire, comme dirait l'autre, c'est une erreur.

Il n'appartient maintenant qu'au lecteur d' « Ecran », et non à M. Tessier, de décider, après réflexion et relectures, si Claire Clouzot fait régner je ne sais quel terrorisme sexiste dans cette revue, de décider si, en tant que critique et en tant que femme, elle a le droit d'exprimer ses réserves sur FACE A FACE ou sur tels films de Dino Risi et d'autres, ou d'être particulièrement sensible et attentive aux quelques réalisations de cinéastes femmes actuellement. (M. Tessier en a compté huit, et c'est beaucoup trop laisse-t-il penser !) Encore s'exprime-t-elle avec argumentation, et non par injure sommaire, comme le fait M. Tessier à mon égard. Encore ne s'abaisse-t-elle pas à écrire ou à dire, dans ses discussions, que ses confrères d' « Ecran » ou d'ailleurs ne « testent la pellicule qu'au mètre étalon de leur pénis », pour paraphraser la fine et délicate prose de M. Tessier. Mais lui, le - gros - Jules - qui - en - a - deux - et - qui - en - est - si - fier, se permet de parler de « vaginisme » et des « périodes de Claire Clouzot », celles-ci influant, comme chaque mufle le sait, sur les jugements critiques de toute femme.

« Uomini che mascalzoni ! », tel était le titre d'une comédie italienne célèbre des années trente. « Les hommes, quels mufles ! » Ne généralisons pas. Mais il y en a. M. Tessier est des leurs. Nos taupins d'antan, fils de bourgeois des belles époques chantaient gaillardement, après boire :

« Quand l'artilleur de Metz
Arrive en garnison
Toutes les femmes de Metz
Se mettent un doigt dans le ...
Pour préparer le chemin
A l'artilleur rupin
Qui leur mettra demain
Sa ... dans le ... »

M. Tessier est des leurs, ça le classe.

Et il est même, curieuse archéologie de la critique de cinéma, le seul, le dernier, il en fallait un, à employer encore ce substantif de dépréciation absolue que les marchands et certains journalistes à leur remorque, employaient il y a quelque trente ans et plus, et dont se refuse à user depuis longtemps, ou toujours, tout critique responsable et digne de ce nom : le mot « navet » pour désigner un film qu'il n'a pas apprécié, lui ! C'est-à-dire la nullité totale du contenu et de la forme, la bêtise parfaite, c'est-à-dire ce qu'un critique n'a même pas à relever, si cela se trouve. Qu'importe si je peux opposer à l'injure attardée de M. Tessier, trente critiques français et étrangers qui peuvent prendre leur part d'insulte pour avoir dit en quelle estime ils tenaient mes films, parfois d'ailleurs avec des réserves argumentées que j'ai pu prendre en considération, et un tel dialogue justifie la critique et la rend nécessaire et utile. J'aime alors rencontrer ces critiques, comme les publics dans les débats, et avoir avec eux un échange. Je n'aimerais pas rencontrer M. Tessier.

De toute façon, après avoir donné ce p.q. à la « Libre opinion » d' « Ecran », il est parti pour le Japon : sans doute y cherchera-t-il quelques dernières geishas, pas « vaginocrates » pour deux sous, qui lui prépareront, en esclaves soumises, payées et attentives au plaisir du mâle, « l'honorable bain ». Grand bien lui fasse quand même, on ne lui veut pas de mal.

Réponse de notre collaborateur :

Assez naturellement, le sang de M. René Gilson a fait plusieurs tours à la lecture de mon article/pamphlet, qui fait décidément beaucoup de bruit dans Landerneau (et même dans Tokyo, il paraît), et qui, il l'a admirablement deviné, n'était pas fait pour plaire. Puisqu'il me fait l'honneur — douteux — d'une lettre (bien torchée, d'ailleurs), à la fois pour défendre le sien et celui, si offensé, de son amie Claire Clouzot, je vais me permettre, une fois de plus, de préciser quelques points, car il semble qu'il ait — lui aussi — lu l'article incriminé à l'aide d'un filtre spécial, qui ne laisse passer que les mots « vagin(ocratie) » et « navet » ; et ceci grâce à la licence d' « Ecran » (merci), où, rappelons-le en passant, d'assez nombreux articles (non signés de moi, bien entendu) sont venus saluer ses films, notamment sous la plume de Claire Clouzot. Et, comme il est stipulé d'habitude, tout ceci n'engage que l'auteur.

D'abord, je ne vois pas pourquoi René Gilson (homme par ailleurs très affable, comme je le suis moi-même quand je ne lis pas certains articles de Claire Clouzot) est offusqué par l'emploi du terme — inédit ? — de « vaginocratie », alors qu'il s'agit en effet d'une variation sur celui, généralement plus utilisé, de « phallocratie » : il ne s'agit pas d'un « emblème », fut-il grec, mais de la désinance greffée sur une racine grecque, à partir de « cratos », qui signifie « force/puissance », et de « phallus » (membre

viril) ou de « vagin » (organe sexuel féminin ». Si j'avais employé les termes « autorisés » de « gérontocratie » ou « bureaucratie », auriez-vous considéré les vieillards ou les bureaucrates comme des « emblèmes » ? Expliquez-moi cela. Et pourquoi, en raison de quelle galanterie (bien phallocrate) ce terme de « vaginocratie » serait-il plus « vulgaire » que l'autre, et en outre une erreur linguistique, propre à choquer M. René Gilson, ex-professeur de français, comme chacun sait, et sans nuance péjorative ? Erreur en deçà des Pyrénées, vérité au-delà du mont Fuji...

Pour en revenir à Claire Clouzot, c'est-à-dire à l'origine de cette querelle, il ne s'agit pas de savoir si elle a le droit de s'exprimer, ou d'exprimer des réserves sur les films que je défends, comme fait semblant de le souligner M. Gilson, mais d'exprimer mes propres réserves sur la façon dont elle le fait dans la revue où j'écris moi-même — car je ne me serais sans doute pas « fendu » d'un article si elle écrivait dans un autre organe. Je rappelle encore une fois (car mes épistoliers se sont bien gardés de le faire, naturellement) que mon pamphlet est paru en réponse à l'article de Claire Clouzot, où elle exprimait ses propres opinions (moins insultantes, j'en conviens, mais extrêmement irritantes et souvent déplacées) sur l'ensemble des rédacteurs de la revue. Quant au droit, elle l'a évidemment acquis à partir du moment où elle a fait partie du comité de rédaction, comme moi, ne vous en déplaise — et jamais je n'ai mis cela en cause. Pour le reste, il appartient en effet aux lecteurs d' « Ecran » de juger de l'opportunité de mon article et du « terrorisme sexiste » (l'expression est de vous) de Claire Clouzot. Et tant pis si le couperet tombe !

Ajoutons que, à aucun moment dans mon article, je n'ai parlé de mon pénis, ni d'ailleurs du vagin de Claire Clouzot, que je ne connais pas, même au sens biblique. Je vous assure que mon pénis n'a rien de plus extraordinaire que le vôtre, et que je n'en fais pas usage pour écrire mes articles. De plus, je n'ai jamais mis les pieds, ni le reste, chez les artilleurs de Metz, et n'avais jamais entendu la chanson dont René Gilson cite si bien les paroles (de mémoire ?).

Mais, trêve de plaisanteries de collégiens et de corps de garde (dont il est curieux qu'elles choquent M. Gilson, quand il est l'auteur de « L'Escadron Volapück »), passons à la petite phrase qui a sans doute motivé cette lettre, et même au petit mot de « navet », pauvre légume qui porte tant de responsabilités : M. Gilson ne fera pas semblant d'ignorer qu'il s'agit d'une « expression consacrée » tout à fait en usage, même chez les critiques, et que son film ne faisant pas l'objet de mon article, je n'allais pas développer à son propos une argumentation fleurie, à base de pénis et de vagins. Notez que j'aurais pu employer l'expression « une merde », moins désuète, et plus commune, même chez les critiques, et que je ne l'ai pas fait... René Gilson sait très bien, ainsi que Claire Clouzot, pourquoi j'ai évoqué son film (JULIETTE OU L'AIR DU TEMPS), et à propos de quels rapports professionnels. Il se trouve que j'ai souffert pendant une centaine de minutes (ou plus ?) à la vision de ce film d'un consternant amateurisme et d'un pseudo-naturel ineffable, et que j'aime appeler un chat un chat, et un navet un navet. C'est mon opinion, mais c'est aussi celle de trente (autres) critiques français et étrangers que j'estime : match nul. Un film qui n'est d'ailleurs nullement méprisable, aux Intentions et à la comédienne sympathiques, mais, comme nous le savons, l'enfer est pavé de bonnes intentions ; le mauvais cinéma aussi. Le cinéma français actuel crève autant de films aux intentions sympathiques que des « navets » (excusez-moi, c'est un tic) commerciaux. Mais une discussion est toujours possible au téléphone (l'an prochain) puisque vous « n'aimeriez pas me rencontrer » (cela s'est pourtant produit plusieurs fois, et nous avons même échangé des sourires mondains dans quelques festivals : comme la vie est compliquée !...).

J'aurais pu vous écrire : « Je suis dans mon honorable bain avec deux ou trois geishas, et je ne peux pas vous répondre », mais c'était trop facile, et je ne l'ai pas fait. A vrai dire, je fais couler mon bain moi-même et il n'y a plus guère de geishas au Japon. Mais comme vous semblez si bien connaître le Japon (d'après votre petit couplet final), saviez-vous que c'est un pays peuplé de petits hommes jaunes aux yeux bridés, qui étudient les arts martiaux dans la journée, et battent leurs geishas soumises le soir, avant de se faire « hara-kiri » ? Et qu'il n'y a pas de MLF, ni de Claire Clouzot ? Le paradis des phallocrates, en somme...

J'espère que cette « lettre de Tokyo » assez inhabituelle parviendra à M. Gilson par une voie ou l'autre : tout comme lui, je ne lui veux pas de mal ; j'espère seulement qu'il fera même, un jour, un bon film : pourquoi pas ?

En tout cas, je l'assure que je me suis bien amusé en lisant sa lettre, et en écrivant la mienne !

LA GUERRE DES SEXES - II

D'Anne Wolltock, de Paris :

Etant de sexe féminin, je fus attirée par le titre de votre article (si l'on peut nommer cela un article) « La vaginocratie ». Etant féministe puisque femme, ce que j'ai lu m'a déplu. De deux choses l'une.

Ou bien il y avait deux pages à remplir dans la revue et on y a mis n'importe quoi, histoire de rigoler un peu entre copains rédacteurs. Dans ce cas, vos tréteaux ne me conviennent pas et j'en choisirai d'autres désormais. Je ne veux pas, comme les femmes à la fin des banquets, sourire jaune et néanmoins gracieusement des plaisanteries que nos ineffables hommes font sur nos corps et, dernière mode, notre vagin et nos règles. Je ne souris pas, je m'en vais.

Ou bien, sous couvert de plaisanterie paillarde, vous exprimer votre irritation devant une femme qui ose s'intéresser particulièrement aux diverses images que le cinéma offre de la femme et à celles qui créent des films.

Comme j'ai l'épiderme sensible, après tant de millénaires d'esclavage, je m'en afflige et m'en irrite. Et j'ai le mauvais goût, sans doute bien féminin, de trouver votre « article » consternant et juste à la hauteur de votre pénis — fut-il en érection — et le mauvais goût de vous dire que de tels bafouillages ne peuvent que déshonorer n'importe quelle revue qui se veut un tout petit peu intelligente.

Je continuerai par des critiques plus générales, adressées à l'ensemble des journalistes de la revue. Les articles spécialisés où vous traitez longuement d'un auteur ou d'un comédien sont bien documentés et, de ce fait, intéressants. Mais les critiques des films en cours d'exploitation me semblent souvent décevantes. Hors votre savoir encyclopédique concernant le cinéma (c'est bien le moins !), vous ne dépassez guère, dans ce cas, le compte rendu au sens strict. Ce qui veut dire ceci : vous manquez singulièrement de parti-pris, hormis Claire Clouzot (reconnaissable même sous un pseudonyme) et Hennebelle, qui sauvent « Ecran » d'un médiocre ronron.

Ne pas prendre parti, c'est tenter peut-être de faire plaisir à tout le monde (qui est-ce « tout le monde » ?), mais c'est aussi piètrement exister.

A quand des débats entre vous sur les questions de fond qui se posent à propos du cinéma ? A quand une analyse de l'écriture cinématographique de Duras qui, enfin, fait du cinéma un art ?
Ou bien me suis-je trompée de revue ?

Vous avez tenu, Messieurs les Mâles, à ce que nous, femmes, ayons une haute idée de vos capacités intellectuelles. Alors, pensez vos articles !

La présentation et la mise en pages d'Henry Moret sont fort bien faites, mais cela ne suffit pas. Je vous salue tous.

Réponse de Max Tessier :

Il est presque superflu de vous dire que je n'ai guère été surpris par votre lettre puisque mon « article » était délibérément provocateur, donc appelait des réactions aussi attendues que la vôtre (à ce propos, vous avez parfaitement raison lorsque vous écrivez « si l'on peut nommer cela un article », car il s'agit bien d'un

« pamphlet », inscrit dans la rubrique « La Minute de vérité », où, en principe, n'importe quel rédacteur peut tout dire quand il lui plait, et même Claire Clouzot, qui avait si bien « analysé » la composition masculine de la revue, dans un précédent « article »).

Je vais donc tenter de répondre point par point à votre lettre, dont le « mauvais goût bien féminin » égale le mauvais goût bien masculin sans lequel je n'aurais pas pu écrire mon pamphlet.

Il ne s'agit donc pas de « deux pages à remplir » pour « rigoler entre copains-rédacteurs », comme vous faites semblant de le croire, mais d'une réponse honnêtement partiale à l'article de Claire Clouzot déjà cité, et j'ajoute que le titre original choisi était « La Vaginocratie de Claire Clouzot », ce qui soulignait tout à fait le caractère personnel de mon attaque : en réduisant ce titre à sa plus « simple » expression, la direction en a malheureusement détourné le sens, en lui donnant une teinture « antiféministe » globale, ce qui est faux. Enfin, ultime précision, ce pamphlet était prêt depuis trois mois, et sa parution n'a été repoussée que pour des raisons de priorité dans ladite rubrique : il est finalement paru en plein Festival de Cannes, où Claire Clouzot était présente en même temps que moi, et vous ne m'accuserez donc pas de m'être « réfugié » au Japon, où je fais un séjour d'études, comme certains ne manqueront pas de le souligner.

Trêve de préambules, attaquons le vif du sujet. Je conçois bien que ce que vous avez lu vous ait « déplu » (bel euphémisme), ce qui est parfaitement logique, puisque vous vous sentez concernée et visée à travers Claire Clouzot : cependant, lorsque vous dites « Etant féministe, puisque femme », je trouve cela aussi grotesque que d'écrire par exemple « Etant phallocrate, puisqu'homme ». Dans ce genre de pseudo-syllogisme assez borné, on peut aussi écrire : « Etant nazi, puisqu'Allemand », « catholique, puisqu'Espagnol », ou « féliniste, puisque chat »...

Cependant, comme vous semblez porter (avec Claire Clouzot) tout le poids de la condition féminine — sans ministère — et que vous avez apparemment souffert tant de « millénaires d'esclavage », je dois tenir compte de votre condition de martyre, et essayer de vous expliquer de la façon la plus claire possible le « pourquoi » de mon pamphlet, puisque vous n'en avez retenu que les bribes qui vous convenaient. Tout comme vous avez été irritée par ce dernier, je trouvais récemment quelque peu grotesque les élucubrations étiquetées du label « féministe » (qui recouvre un peu tout à l'heure actuelle) de ma chère camarade Claire Clouzot (qui n'est certainement pas une Idiote, au cas où vous penseriez que je prends toutes les femmes pour des écervelées, au sens premier) : avec un sens très aigu de la ségrégation sexuelle, elle en était arrivée ces derniers temps à écrire quelques bourdes pararacistes du style « génial, puisque fait par une femme » (exemple : tel plan « sublime » du dernier film de Nadine Trintignant, se reporter à son article), ou telles que j'en ai cité certaines dans mon pamphlet : c'est ainsi que l'on en arrive à défendre tous les racismes et les fascismes intellectuels, dans quelque domaine que ce soit. Face à son hystérie pseudo-féministe, qui n'admet qu'une seule « image de la femme » (la sienne), je connais plusieurs femmes qui soutiennent des positions un peu plus lucides, et qui commencent sérieusement à se méfier de cette sorte de clouzotisme, conduisant finalement à nuire au mouvement en cause. Il me suffirait aussi de rappeler tel ou tel colloque féminin, où des femmes cinéastes de l'Est, comme Marta Meszaros ou Judit Elek, guère soupçonnables de snobisme parisien, se sont vivement opposées aux positions défendues par Claire Clouzot et Cie ; et je pense que leurs films sont admirables, et qu'elles posent **vraiment** le problème de la condition féminine dans leur pays, ce qu'est loin de faire Claire Clouzot dans sa chapelle. Il est donc entendu (?) que je ne m'oppose pas **aux femmes** dans le cinéma ou la critique (je ne vois pas à quoi cela servirait, et ce serait certes une position fausse), mais **aux excès** de nos « précieuses ridicules » d'un nouveau genre : nous ne sortons pas du paternalisme pour nous engager dans les rangs du maternalisme — fut-il vaginal.

J'enchaînerai d'ailleurs pour préciser que nous sommes parfaitement « d'accord », et que je pense que, par exemple, la « papesse » Marguerite Duras est actuellement le lieu géométrique de toute cette tendance snobinarde et mystificatrice. LE CAMION étant le point culminant de cette escroquerie intellectuelle — si l'on peut dire à ce degré de nullité satisfaite. Et en ce qui concerne le cinéma « enfin devenu un **Art** » grâce à elle, allez donc passer quelques mois dans les cinémathèques, avant d'écrire des énormités de cet acabit... (J'ai cru rêver en lisant cette phrase anthologique.)

Enfin, lorsque vous m'accusez implicitement de « ne pas prendre parti », relisez un peu certains de mes articles depuis « Ecran 72 », sans parler du fameux pamphlet incriminé qui fait l'objet de ce duel épistolaire assez vain, mais pas complètement inutile : naturellement, je suppose que « prendre parti » signifie seulement « votre parti ». J'ajouterai à ce propos que je respecte tout à fait les « prises de parti » d'un Guy Hennebelle, dont je ne partage qu'incidemment les vues politico-cinématographiques, notamment sur Marguerite Duras, mais qui lui, au moins, opère dans la logique de son système et sait même reconnaître certaines de ses erreurs, ce qui n'est certes pas le cas de votre amie Claire Clouzot. Je laisse à Henry Moret le soin de répondre à vos reproches « généraux », et de vous dire si vous vous êtes trompée de revue, ce qui me paraît être en effet le cas... Je vous rappellerai simplement, chère féministe indignée, que « Ecran » se veut (pour le meilleur et pour le pire) une revue pluraliste, et qu'il est donc peu surprenant que vous ayez trouvé votre bonheur dans les articles de Claire Clouzot, et votre irritation dans les miens : cette conclusion est-elle assez ouverte, ou pensez-vous que l'on doive brûler mes « articles » ? Je vous salue bien bas.

ENCORE DEUX MOTS

Merci, cher Max, de me passer la parole, mais je n'ai pas, d'une part, la place d'en abuser et, d'autre part, l'intention de m'en servir pour voler à ton secours. Tu t'es très bien défendu tout seul et même si je suis souvent d'accord avec toi (notamment parce que tes « adversaires » me semblent peu argumentés), je n'en ferai pas mention.

Evidemment, je me sens concerné par les critiques faites à nos critiques. Les pauvres, on leur reproche de ne pas avoir de parti-pris... Que répondrai-je, moi, qui trouve trop souvent que tel ou tel, ici ou ailleurs, en a trop ? Et puis du parti-pris au sectarisme et du sectarisme à l'intolérance, le chemin est court, alors... Là, je suis on ne peut plus d'accord avec Max Tessier : souhaiter que quelqu'un soit de parti-pris, c'est souhaiter qu'il le soit comme vous et pas comme ceux d'en face. La preuve, l'article qui fait l'objet de la querelle en cours ! Et puis je trouve, moi, que chacun à « Ecran » à ses parti-pris et il est bien sûr significatif que Mme Woitlock ne trouve évidents que ceux dont elle partage les goûts ; les autres, elles ne les perçoit pas !

Peut-on penser que nos collaborateurs expriment mal leurs options, auquel cas ils seraient de mauvais journalistes, de mauvais critiques, O.K., on va virer tout le monde mais attendre pour cela que notre correspondante, s'étant trompée de revue, nous indique qui débaucher chez nos confrères qu'elle va désormais lire attentivement...

Par ailleurs, ne dites pas, chère lectrice, que nous tentons de faire plaisir à tout le monde : la démagogie n'est pas notre fort et votre protestation, celle de notre ami Gilson, d'autres, et pas seulement ce mois-ci, démontrent que les uns et les autres disent ici ce qu'ils pensent, même au risque de vous choquer. Enfin, merci de vos éloges terminaux, mais je dirai presque que je préfère personnellement souvent le contenu d' « Ecran » au contenant !... Parce que le talent suffit pour le premier et que pour le second il y faut des moyens financiers... que nous n'avons pas !...

Henry MORET.

ABONNEMENTS ET COMMANDES D'ANCIENS NUMEROS

NOM ..... Prénom .....

Adresse .....

..... Code postal .....

(En cas de changement d'adresse, veuillez indiquer l'ancienne et joindre 2 F en timbres-poste.)

Facultatif : votre âge : ..... Profession : .....

Je souscris un abonnement à ECRAN, à compter du n° .....
pour 6 numéros et la somme de 50 F (France) ☐ 60 F (Etranger) ☐
pour 12 numéros et la somme de 100 F (France) ☐ 120 F (Etranger) ☐
Expédition par avion (étrang.) : 6 numéros : 85 F ☐ 12 numéros : 150 F ☐

Je désire recevoir les numéros suivants (cocher les cases correspondantes) :

☐ 1*	☐ 2*	☐ 3	☐ 4	☐ 5	☐ 6	☐ 7	☐ 8	☐ 9	☐ 10
☐ 11	☐ 12	☐ 13	☐ 14	☐ 16	☐ 19*	☐ 20	☐ 21	☐ 22	☐ 23
☐ 24	☐ 25	☐ 26*	☐ 27	☐ 28	☐ 29	☐ 30	☐ 31	☐ 32	☐ 33
☐ 34	☐ 35	☐ 36	☐ 37	☐ 38	☐ 39	☐ 40	☐ 41	☐ 42	☐ 43
☐ 44	☐ 45	☐ 46	☐ 47	☐ 48	☐ 49	☐ 50	☐ 51	☐ 52	☐ 53
☐ 54	☐ 55	☐ 56	☐ 57	☐ 58	☐ 59	☐ 60	☐ 61		

Les numéros 15, 17 et 18 sont épuisés. Les numéros 1, 2, 19 et 26 sont réservés aux acheteurs d'une collection complète.

soit ..... numéros à 10 F (France), 12 F (Etranger) = ... F

IMPORTANT

Trop de lecteurs nous font parvenir des demandes d'abonnement avec effet rétroactif. Contrairement à une pratique générale, nous les avons jusqu'à présent toujours honorées, mais au prix d'importantes pertes de temps et complications administratives.

Nous rappelons donc (et désormais nous appliquerons fermement la règle) qu'un abonnement ne peut partir que **du prochain numéro à paraître** et à condition que la demande nous en soit parvenue **avant le 6 du mois** correspondant. Dans ces conditions, votre abonnement ne subira pas d'interruption. S'il en subit une du fait de votre retard, vous devrez **nous commander le ou les numéros manquants** à l'aide des cases ci-dessus (1).

Un bon conseil : réabonnez-vous dès que vous avez reçu le numéro sous enveloppe portant mention en rouge : « Votre abonnement se termine..., etc. » (2).

Faute d'observation de ces prescriptions, nous ne pourrons répondre à aucune réclamation.

Nos souscripteurs **belges et suisses** sont priés de **ne plus utiliser nos correspondants locaux** indiqués ici depuis un an, cette décentralisation posant quelques problèmes. Mais afin d'éviter d'importants frais bancaires, nous prions nos abonnés étrangers de tous pays d'utiliser au maximum les **virements postaux** et **mandats internationaux.**

(1) Exemple concret : votre abonnement s'est terminé avec ce numéro 59. Pour recevoir le numéro 60 à paraître le 15 juillet, votre demande de réabonnement doit nous parvenir avant le 6 juillet. Au-delà, vous devez commander le numéro 60 en cochant la case correspondante et demander la reprise de votre abonnement à partir du numéro 61. Et joindre 100 F + 10 F.

(2) Il peut être utile à nos abonnés de savoir que les groupes de chiffres figurant au-dessus de leur nom et adresse sur les enveloppes d'expédition ou de relance ne sont ni un numéro d'abonné ni un code secret !... La mention 48-12 par exemple (éventuellement précédée d'autres chiffres) signifie que l'abonnement part du 48 pour 12 numéros, soit jusqu'au numéro 59 inclus.

Sauf imprévus (grève, perte, etc.), les commandes sont honorées dans la quinzaine qui suit.

Notre couverture

20 th Century Fox
présente

Un film écrit et dirigé par George LUCAS

STAR WARS

(LA GUERRE DES ÉTOILES)

avec
Mark HAMILL
Harrison FORD
Carrie FISHER
Peter CUSHING
et
Alec GUINESS

Musique :
John WILLIAMS

Production :
Gary KURTZ

★

Voir notre dossier en page 33

contacts

LA LIBRAIRIE DU CINÉMA

PARMI LES NOUVEAUTES ETRANGERES

THE AUSTRALIAN SCREEN

(E. Reade). Histoire illustrée du cinéma australien, des origines à 1970. Relié. **221 F**

THE ALL-AMERICANS

(J.R. Parish - D.E. Stanke). Les films de Gary Cooper, Henry Fonda, William Holden, Rock Hudson, Fred Mc Murray, Ronald Reagan et James Stewart. 450 pages ill. Filmographies et index. Relié. **149 F**

THE FILMS OF... (Citadel).

JACK LEMMON. 260 p. ill., relié. **134 F**

DORIS DAY. 260 p. ill., relié. **134 F**

RITA HAYWORTH. **92 F**

MONTGOMERY CLIFT. **80 F**

CLINT EASTWOOD. **54 F**

Trois biographies illustrées et reliées avec index et filmographies.

Ces prix s'entendent
franco de port et d'emballage

Envois expédiés sauf demande
en colis non recommandés
aux risques du destinataire
(recommandé : + 3 F)

24, rue du Colisée - 75008 Paris
256 17-71 - C.C.P. 14816-46 Paris

L'ÉCRAN FANTASTIQUE

LA REVUE INTERNATIONALE
DU CINEMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

Sous la direction rédactionnelle d'Alain Schlockoff, L'ECRAN FANTASTIQUE fait le point, tous les trois mois, de l'activité mondiale du film fantastique et de science-fiction. Des dossiers importants sont également consacrés, dans chaque numéro, aux « Archives du cinéma fantastique » : les grands cinéastes du genre, les grands acteurs, les films majeurs y font l'objet d'études documentées et richement illustrées.

DANS LE N° 1 DE LA NOUVELLE SERIE :

Dossier sur le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Frankenstein disséqué

Interview de Christopher Lee

Et toutes les rubriques de l'actualité du fantastique

130 pages. 140 photos. Prix : 17 F. En vente en kiosques et librairies
Abonnement, 1 an (4 numéros) : 50 F (étranger : 55 F)

LIBRAIRIE DES CHAMPS-ELYSEES
17, rue de Marignan, 75008 Paris - C.C.P. 1134-22 Paris

l'Avant-Scène

DEUX NUMÉROS SPÉCIAUX

MURNAU — **Faust** (découpage intégral établi plan à plan par Eric Rohmer).
— **Le dernier des hommes** (découpage en continuité photographique - 500 photos).
— En supplément : **Tartuffe,** par Francis Courtade.
(juillet/septembre, n° 190-191 - 20 F - Etranger : 24 F.)

GRIFFITH — **Naissance d'une nation.**
— **The Battle.**
— En supplément : **La guerre de Sécession à l'écran avant 1914** (1er et 15 octobre, n° 193-194 - 20 F - Etranger : 24 F).

■ " L'Avant-Scène" a édité 800 pièces et 180 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 7,50 F. (Etr. 9 F.)
■ 15 000 abonnés dans 65 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e - C.C.P. Paris 7353.00.